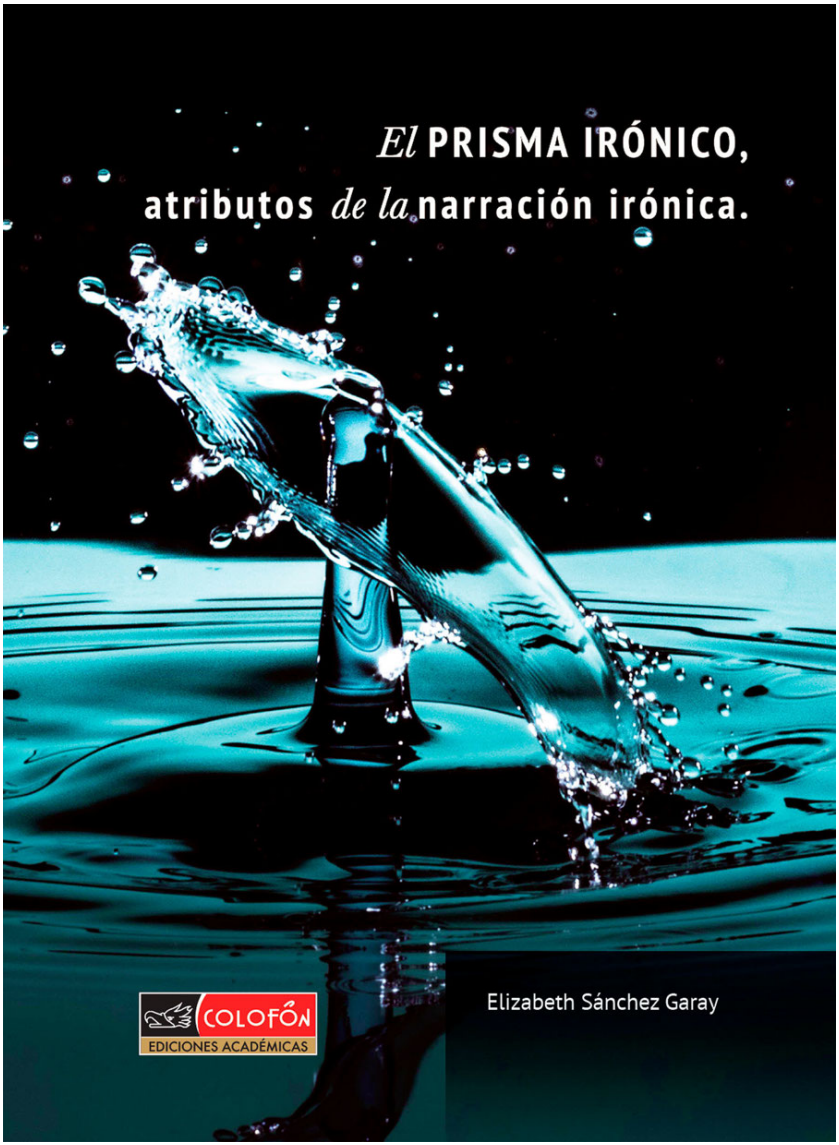
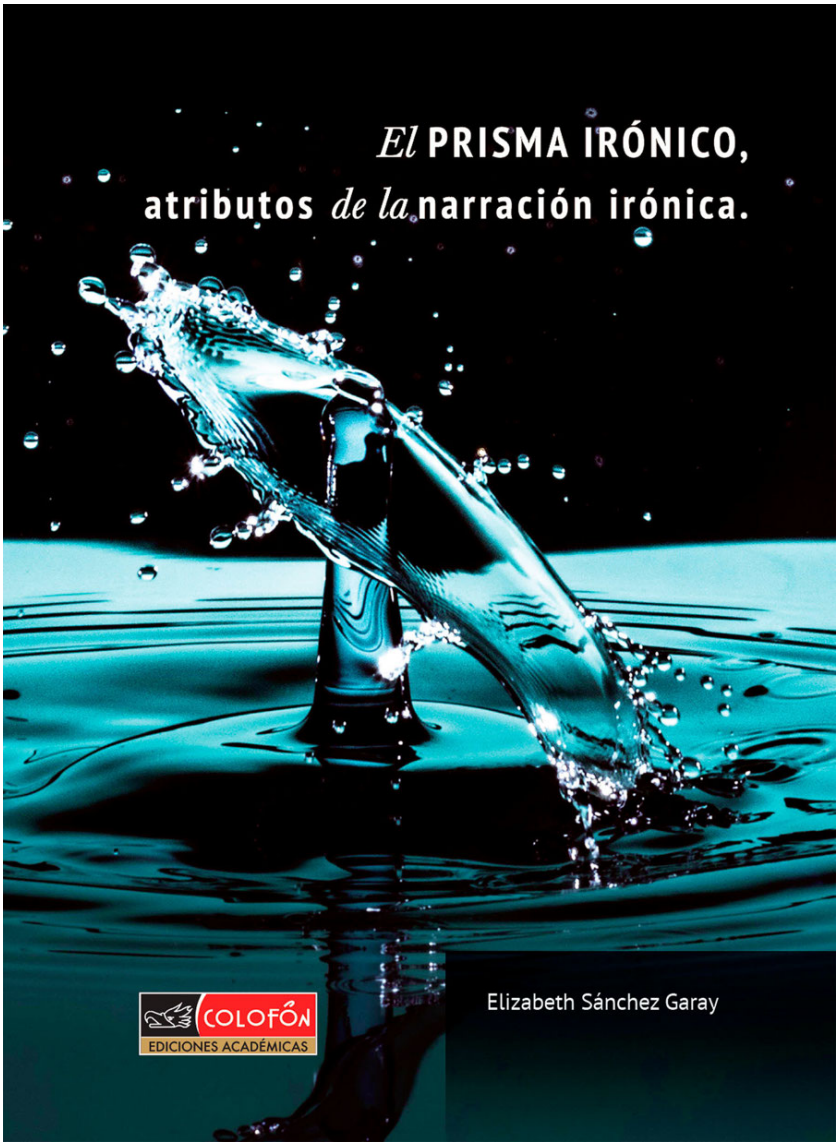
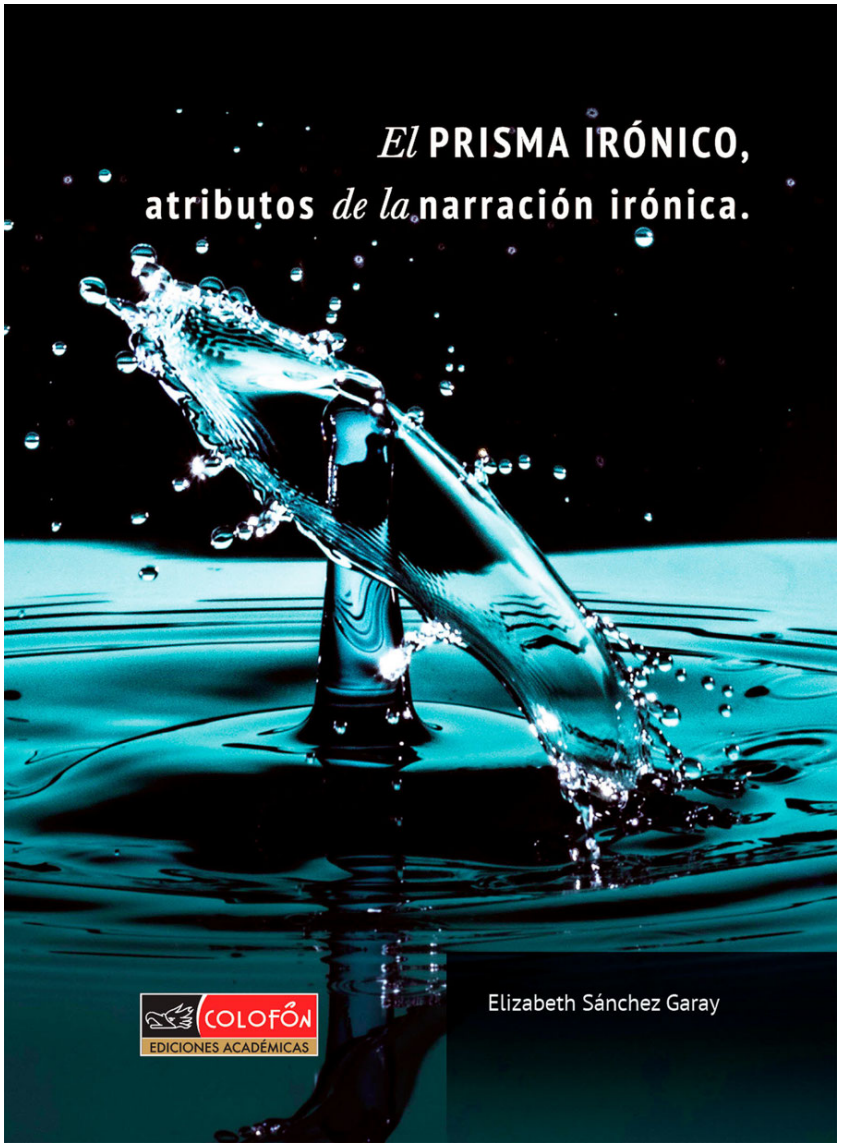

El PRISMA IRÓNICO,
atributos de la narración irónica.
COLOFÓN
EDICIONES ACADÉMICAS
Elizabeth Sánchez Garay


El PRISMA IRÓNICO,
atributos de la narración irónica.
COLOFÓN
EDICIONES ACADÉMICAS
Elizabeth Sánchez Garay


El PRISMA IRÓNICO,
atributos de la narración irónica.
COLOFÓN
EDICIONES ACADÉMICAS
Elizabeth Sánchez Garay

Elizabeth Sánchez Garay

Es Doctora en Literatura por la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Entre sus libros destacan Italo Calvino. Voluntad e ironía, FCE, 2000; Cándido o un sueño en la tierra, Plaza y Valdés, 2004, e Ironía: arte y pensamiento, Plaza y Valdés, 2011. Actualmente es investigadora de la Secretaría de Educación de Zacatecas y profesora de la Maestría y el Doctorado en Artes y Humanidades del Centro de Investigaciones en Ciencias, Artes y Humanidades de Monterrey, A.C. Sus líneas de investigación son la ironía literaria, las paradojas en la obra de Italo Calvino y la narrativa fantástica contemporánea.

El prisma irónico

Atributos de la narración irónica

EL PRISMA IRÓNICO

Atributos de la narración irónica

Elizabeth Sánchez Garay

COLOFÓN
EDICIONES ACADÉMICAS

D.R. © Elizabeth Sánchez Garay.

Primera edición, diciembre 2018

Diseño de portada: Francisco Zeledón

Colofón S.A. de C.V.

Franz Hals 130

Col. Alfonso XIII

Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01460

Ciudad de México, 2018

Conctaco: www.paraleer.com •
colofonedicionesacademicas@gmail.com

ISBN: pendiente

Esta obra fue recibida por el Comité Interno de Selección de Obras de Colofón Ediciones Académicas para su valoración en la sesión del primer semestre de 2018, se sometió al sistema de dictaminación a “doble ciego” por especialistas en la materia, los resultados de ambos dictámenes fueron positivos.

Índice

Introducción

I. De la duda socrática a las paradojas de Schlegel

II. Los cinco atributos de la ironía literaria

1) Paradoja

2) Levedad

3) Multiplicidad

4) Ruptura de la ilusión y metaficción

5) Intertextualidad

III. El lúdico diálogo con narradores irónicos

La fantástica ironía en “La nariz”, de Nikolái Vasílievich Gógol

La pluralidad de voces en “Tema del traidor y del héroe”, de Jorge Luis Borges

La risa irónica del señor Palomar

Introducción

Hace más de 20 años inicié un fructífero diálogo con la obra de Italo Calvino. Bajo el sol jaguar, primera lectura de la narrativa calviniana, me sorprendió por la ligereza de la narración y la multiplicidad de lecturas posibles. Eso contribuyó a que eligiera como tema de mi tesis doctoral el análisis de sus narraciones, a partir del vínculo paradójico entre voluntad e ironía. Y digo paradójico porque mientras la voluntad es la afirmación de sí, la ironía pone en tela de juicio las convicciones propias. Esa reflexión quedó plasmada en el libro Italo Calvino. Voluntad e ironía, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2000 y reimpreso un año después.

Con el tiempo, el tema de la voluntad fue poco a poco alejándose de mis lecturas, no porque la reflexión sobre los actos volitivos careciera de importancia para mí, sino porque el aspecto lúdico de la literatura irónica era una tentadora invitación al empleo de la imaginación en la interpretación de textos narrativos. Realizar esa aventura de la mano de Calvino estimuló, afortunadamente, la búsqueda de una definición de ironía ligada al pensamiento y no sólo a la forma discursiva; es decir, distinta de la concepción retórica del concepto, útil para cierto tipo de narraciones convencionales, pero ineficaz para obras experimentales o con variados niveles de interpretación.

Fue así como regresé a los diálogos socráticos, al análisis de la obra de Nietzsche, desde una perspectiva ligada al tema, y a las ideas desarrolladas por el filósofo alemán Friedrich Schlegel, quien define la ironía como conciencia y forma de la paradoja, la cual he asumido como propia en los estudios elaborados con posterioridad al feliz encuentro con estos tres pensadores y con otros teóricos y escritores como Pere Ballart, Pierre Schoentjes, Mijaíl Bajtín, Wayne C. Booth, Gérard Genette, Voltaire, Gustave Flaubert, Milan Kundera, Dino Buzzati, Jorge Luis Borges, Claudio Magris, Leonardo

Sciascia, Franco Rella o Walter Benjamin.

Gracias a esas lecturas, en el año 2010 publiqué Ironía. Arte y pensamiento. Allí analicé la crisis del lenguaje en Carta de Lord Chandos de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), la conciencia escindida en La señora Dalloway de Virginia Woolf (1882-1941), el horizonte utópico como proyección del deseo en Las ciudades invisibles de Italo Calvino (1923-1985), así como la ambigüedad y complejidad del mundo en La insoportable levedad del ser de Milan Kundera (1929), entre otras temáticas.

A partir de ese libro, y por la riqueza estética que me ofrecieron las obras estudiadas, empecé a desarrollar una propuesta personal sobre los rasgos que poseen la narraciones irónicas experimentales o aquellas que se crean al margen de las convenciones literarias. Estas cualidades, que en el relato irónico suelen presentarse todas juntas y en contadas ocasiones sólo algunas de ellas, son: paradoja, como forma indispensable de la ironía; levedad, en oposición a las formas narrativas pétreas y a las concepciones existenciales osificadas; multiplicidad, como crítica al discurso totalizador; ruptura de la ilusión o desvelo del artificio, que en narraciones contemporáneas asume la forma de la metaficción, e intertextualidad, para ir al encuentro del otro y distanciarse de sí.

El trabajo para sustentar dicha hipótesis no era un proceso sencillo. Requería establecer con claridad la definición de los cinco atributos vislumbrados en la narrativa irónica, pero, sobre todo, era indispensable poner en práctica los supuestos teóricos para confirmar si el planteamiento tenía asidero. Los resultados de los análisis particulares, publicados en distintas revistas o libros colectivos, confirmaron la suposición inicial. Entre las narraciones estudiadas se encuentran: Rayuela de Julio Cortázar, “El cocodrilo” de Felisberto Hernández, Los siete pisos de Dino Buzzati, Bouvard y Pécuchet de Gustave Flaubert, Cándido o un sueño en Sicilia de Leonardo Sciascia, El gran vidrio de Mario Bellatin y casi toda la obra literaria de Italo Calvino.

En este largo camino reflexivo he encontrado, además, que dichos atributos están presentes en obras que se adelantaron siglos al momento en que fueron escritas, pese a que una cualidad como la multiplicidad es más característica de la literatura contemporánea.

Casos paradigmáticos son Orlando Furioso de Ariosto, Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra y "La nariz" de Gógol, los cuales revelan de singular manera la capacidad que posee la literatura para internarse en sendas narrativas inexploradas. Incluso, me sentí tentada a incluir la novela del caballero de la triste figura en el capítulo de los análisis específicos, pero pronto deseché la idea porque la obra es tan paradójica, ligera, múltiple e intertextual que sería necesario escribir un libro completo sobre el estudio de sus rasgos irónicos. En lugar de ello, opté por introducir segmentos del Quijote en el capítulo sobre los atributos de la literatura irónica.

El cuento de Gógol sí lo seleccioné para su análisis particular, porque en unas cuantas páginas el escritor ruso no sólo relata un hecho inverosímil, sino que describe la carestía de la vida, las formas de convivencia, el bullicio de San Petersburgo, las características de la burocracia, las modas en vestimenta y peinado, así como la superficialidad reinante o las distintas clases sociales de su época. Y todo ello lo hace de manera admirable, sin congestionar la narración. Ciertamente, Gógol era un genio del relato breve, y "La nariz" no sólo posee el don de la multiplicidad, sino que en el pequeño relato están presentes, también, las demás cualidades de la narrativa irónica.

Tres son los capítulos del libro. En el primero de ellos, denominado "De la duda socrática a las paradojas de Schlegel", expongo, como su nombre lo indica, el origen del concepto y desarrollo algunas ideas de la ironía socrática y de la definición elaborada por Friedrich Schlegel. En el primer caso, lo hago acompañada de las reflexiones elaboradas por el filólogo español, y especialista de la cultura griega, Carlos García Gual.

En el segundo capítulo, que lleva por título "Los cinco atributos de la ironía literaria", analizo los rasgos que desde mi perspectiva caracterizan la narrativa irónica, los cuales, como ya indiqué, son: paradoja, levedad, multiplicidad, ruptura de la ilusión e intertextualidad. En el caso de la levedad y la multiplicidad he recurrido a las propuestas para el nuevo milenio escritas por Italo Calvino, las cuales conforman, a mi parecer, la poética última del escritor. Es importante mencionar, además, que en la descripción de

todas las cualidades utilizó ejemplos literarios para contribuir a una mejor exposición sobre la forma en que un rasgo u otro aparece en la literatura irónica.

En el tercero y último capítulo, que llamo “El lúdico diálogo con narradores irónicos”, pongo en práctica la propuesta teórica en tres relatos —escritos en diferentes tiempos y en distintas latitudes— que a mi parecer son idóneos para los fines argumentativos de la investigación. Éstos son: “La nariz” de Gógol, “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges y Palomar de Italo Calvino, narración última que no había incluido en estudios previos sobre el tema. En cierto sentido, la elección de Palomar fue un desafío a enfrentar porque sabía, de antemano, que los atributos de la narrativa irónica están presentes, de diáfana manera, en Las ciudades invisibles, Las cosmicómicas, El castillo de los destinos cruzados y Si una noche de invierno un viajero; es decir, en los relatos más experimentales del escritor italiano. No obstante, el reto era indagar si dichos rasgos se encontraban también en el último libro que Calvino publicó en vida, con características muy distintas a los demás.

También seleccioné esos tres relatos porque dentro del mundo literario son excepcionales, reflexivos y lúdicos. Los escritores se alejan de los cánones vigentes de su época para dar cauce a reflexiones inéditas con una sonrisa irónica en los labios. Gógol, Borges y Calvino presentan realidades múltiples a través de su original escritura. Así, el lector —como cómplice y compañero de viaje— es invitado por los autores de estas narraciones a adentrarse en el sinuoso e inspirador camino literario para descifrar los enigmas de la vida y participar en las infinitas posibilidades del juego literario.

En fin, con este libro se cierra un círculo y otro se abrirá, porque la ironía da qué pensar y la travesía para recorrer sus inagotables veredas es un convite imposible de declinar.

Este libro es resultado de uno de los proyectos de investigación llevados a cabo en la Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de Zacatecas. Agradezco, de especial manera, a su titular, la doctora Gema Alejandrina Mercado Sánchez.

I. De la duda socrática a las paradojas de Schlegel

El término ironía, como saben los especialistas en el tema, deviene de Eironía, el cual surge en el teatro griego con la aparición de dos personajes muy bien tipificados: Alazon o falso sabio y Eiron o falso tonto que simula ser ingenuo. De Alazon se crea el concepto Alazoneia con el que se describe la conducta jactanciosa —y en cierta medida necia— de quien cree poseer aptitudes que está muy lejos de poseer. De eiron nace la noción de Eironeía, la cual hace referencia a una actitud lúdica y aparentemente ingenua de quien recurre a ciertos ardides para salirse con la suya, por lo que pasará a significar "disimulo" o "interrogación fingiendo ignorancia". Desde mi perspectiva, y siguiendo los textos de Platón, esta simulación no es propia de la actitud socrática —como se argumentará a lo largo de este apartado—, pese a que con frecuencia se relaciona tal proceder con la del ateniense; más bien, la duda metódica mostrada por Sócrates está orientada a subrayar lo absurdo de los dogmas y la necesidad de poner en tela de juicio las supuestas certezas personales, además de reconocer que el saber humano —incluyendo su propio saber— es siempre limitado.

En el ensayo "Ironía socrática", publicado en el libro La sonrisa irónica. Ensayos de literatura y cine (Sánchez, 2010), el catedrático español Carlos García Gual —especialista en la cultura y el pensamiento griegos, autor de innumerables textos sobre la tradición helénica y dos veces premio de traducción en España— señala que en la antigua Grecia hay una connotación positiva y otra negativa de lo que hoy conocemos como ironía. Me detendré en el análisis realizado por él debido a su importancia para comprender el carácter elusivo del concepto y porque permite vislumbrar con mayor claridad las dos acepciones, incluso en la actualidad.

El filólogo español menciona que el término en su sentido negativo es empleado por Aristófanes en varias de sus obras. Por ejemplo, en

Nubes 449, la palabra eiron aparece en un pasaje cómico donde el protagonista Estrepsíades “se jacta de que, con las clases de Sócrates, llegará a ser: ‘astuto, ladino, escurridizo, embaucador’, o bien: ‘correoso, cazurro, viscoso, chulo’ ” (16).

También en Aves 1211 utiliza el verbo eironeúetai para aplicarlo a un personaje que disimula no escuchar para no responder a una pregunta incómoda. O bien, en Avispas 174 está presente el uso del adverbio eironikôs, que de acuerdo con García Gual se puede traducir como “taimadamente”, dado que él propone la traducción de “taimado” para el vocablo “eiron”, en lugar de las traducciones convencionales de “disimulado”, “ladino” o “cazurro”.

Asimismo, en los Caracteres de Teofrasto el eiron es un personaje de turbia conducta:

Nos interesa subrayar que aquí el discípulo de Aristóteles no toma esos vocablos en la acepción socrática (es decir, platónica), sino como se usaban en el lenguaje común de su entorno, como hace también Aristóteles (en su Retórica y la Ética Nicomaquea). El “irónico” se caracteriza por su doblez, lo que dice no está de acuerdo con lo que hace, disimula, se excusa, miente. Es alguien que engaña, disimula y por tanto nunca es de fiar. En las líneas finales, probablemente añadidas luego a modo de práctica moraleja, concluye: “Hay que guardarse de la doblez de estos temperamentos y de sus hipocresías más que de las víboras”. (17).

Precisamente por eso Aristóteles critica tanto al fanfarrón como al falso ignorante, ya que desde su punto de vista ambos extremos se alejan de la virtud que caracteriza a quien habla con la verdad: “La actitud del irónico parece reprobable desde el punto de vista moral, pues esa falsa y tramposa modestia induce a engaño, oculta un fondo de doblez e hipocresía, que puede interpretarse como un cierto desdén o menosprecio a sus interlocutores. Y por ello suscita la irritación de éstos, al sentirse menospreciados” (18).

Por eso, en algunos textos de Platón y en los de Jenofonte se

describe la molestia generada en los interlocutores de Sócrates al considerar que su irónico comportamiento sólo busca refutar las respuestas de los otros, en lugar de ofrecer respuestas propias, como recrimina Trasímaco en República 337 a. Cuestionamiento similar realiza Hipias en el texto de Jenofonte, Memorables IV,4,9, al señalar: "siempre te estás burlando de los demás, preguntando y refutando a todo el mundo, pero sin querer nunca que tu propia opinión sobre algo sea sometida a examen o manifestada abiertamente" (citado por García Gual, 18).

Mas si bien es cierto que tal actitud es reconocida en los textos platónicos, la orientación de los diálogos va en el sentido no de cuestionar su talante irónico, sino de mostrar la lúdica, educada y elegante forma de proceder de Sócrates, sin ofender al interlocutor:

Es interesante notar que Alcibíades [Banquete (216ª)] aproxima la ironía de Sócrates al juego. Sócrates ironiza y juega a lo largo de toda su vida con sus interlocutores. Lo que aquí, en boca del juerguista y magnánimo Alcibíades, no parece ser desde luego insulto ni reproche. O si es un reproche lo es sólo en apariencia. Tal vez un reproche que también resulta irónico (19).

Es justamente a partir de los diálogos de Platón cuando aparece la acepción positiva del concepto, dado que el término "cobra una nueva connotación, un sentido más noble, y la palabra resuena impregnada de socratismo en la literatura y toda la filosofía posterior" (23-24). Allí, el talante irónico del ateniense, reconocido por él mismo en Apología (38a), no sólo refleja la gallardía y la rectitud de quien acepta las consecuencias derivadas por la defensa de sus principios, sino también muestra una clara distancia del prosaico eiron descrito por Filemón (89,6), del personaje taimado reseñado por Aristófanes o de quien actúa con falsa modestia y miente.

Como ya mencioné, un análisis pormenorizado de los diálogos de Platón nos muestra que el juego socrático no tiene como objetivo aparentar no saber con el fin de imponer concepciones de manera

simulada; tampoco es una estrategia para mofarse de la supuesta sapiencia del sofista, sino que busca erradicar los pre-juicios durante el diálogo: a pesar de que las réplicas y contrarréplicas concluyan, las más de las veces, en preguntas abiertas a las cuales será necesario regresar por carecer de respuestas, al menos se habrán suprimido las suposiciones consideradas como ciertas pero que resultan ser falsas. Por eso, para García Gual:

Sócrates es un destructor de falsas opiniones, pues no se contenta nunca con la dóxa, sino que busca la alétheia, que como de la naturaleza decía Heráclito, "suele esconderse". Y en esa busca no está dispuesto a admitir argumentos de autoridad, sino que obliga a avanzar a través del análisis y la reflexión personal. La vida humana, afirma Sócrates en su Apología, no es digna de vivirse sin ese examen crítico continuo (27).

Es muy relevante tener en cuenta este aspecto de la ironía socrática al estudiar la narrativa irónica, porque al interpretar obras literarias que poseen ese sesgo debe quedar nítidamente claro que tras el aparente juego de un escritor no hay una tesis que se intenta imponer de disimulada manera, en lugar de compartir la duda metódica para ir en busca de la alétheila, cuestión que en los diálogos de Platón no alcanzan a intuir los sofistas, acostumbrados a dar por verdaderas sus opiniones y suponer que Sócrates sólo busca mofarse de ellos.

Lo que no logran comprender es que de las preguntas no respondidas, de las réplicas y las contrarréplicas de los diálogos sobre un tema específico, surge el asombro, el thaumázein; es decir, el comienzo del filosofar o el inicio de la pregunta radical, según Platón y Aristóteles. Como señala Klaus Held, en Ética y política en perspectiva fenomenológica, "gracias a la filosofía y la ciencia griega obtuvo el Páthos del thaumázein por primera y única vez en la historia de la humanidad fuerza fundadora de cultura, precisamente de la cultura europea que comenzaba con ellas" (150).

Precisamente son los diálogos aporéticos los que dan una imagen

más histórica del ateniense real, a diferencia de aquellos en los que es presentado como un hombre sabio, cuyas ideas son más cercanas a las del propio Platón, como sucede en Fedón, Fedro y la República. Y es que en los diálogos aporéticos la argumentación de los coloquios no lleva a ninguna parte porque transita en círculos. Lo interesante del procedimiento es que al hacer preguntas, cuyas respuestas se desconocen, éstas se ponen en movimiento a través de los diálogos hasta que el círculo parece cerrarse, pero es Sócrates quien de nuevo reinicia el camino con nuevas preguntas para abordar temas como el conocimiento, la justicia o la felicidad. Así, a semejanza del tábano que con su picadura molesta a las caballerías, el ateniense aguijona a los ciudadanos para despertarlos de su letargo y para que se den a la tarea de pensar sus formas de existencia, con sus problemas, dudas, preocupaciones y satisfacciones particulares. Sólo de esa manera es posible, considera él, llevar una vida auténtica.

Sorprende entonces la incapacidad de Aristóteles y de los estoicos de comprender el juego irónico de Sócrates, acaso se debe a que uno y otros comparten con los sofistas la misma perspectiva del papel educador del maestro con sus discípulos, mientras que el ateniense sólo busca amigos con quienes establecer un diálogo para intentar acercase a la verdad. Por eso Hannah Arendt, en La vida del espíritu (1984) considera que Sócrates “supo mantenerse siempre como un hombre entre los hombres, que no eludió la plaza pública, que fue un ciudadano entre los ciudadanos, que no hizo ni pretendió nada, salvo lo que en su opinión cualquier ciudadano tiene derecho a ser y a hacer” (190).[1] Además, Arendt subraya, como aspecto central del pensamiento socrático, la idea de que el yo se desdobla en dos-en-uno como si de otro se tratara, lo que permite que se geste un diálogo silencioso del yo consigo mismo en momentos de soledad que, paradójicamente, conlleva a que el yo y el sí mismo se hagan compañía, evitando con ello que uno de los dos quede atrapado por el canto de las sirenas.

Ahora bien, es importante considerar que la ironía socrática no es escéptica ni dogmática, ni mucho menos es cínica, pero las repercusiones negativas de su duda metódica (para argumentar, por ejemplo, las diferencias inconmensurables entre la sapiencia divina y la humana) lo acompañaron hasta el día de su muerte, como

quedó expuesto con claridad en el juicio público realizado en su contra por considerar que su postura corrompía a la juventud y por demostrar —según sus detractores— que tenía un acentuado desprecio por los dioses, como sostenían Meleto, Ánito y Licón. Al respecto, dice García Gual:

Cuando es llevado a juicio, Sócrates se encuentra con un jurado popular desconfiado, receloso, poco dispuesto para entender su posición intelectual. Y sus palabras de autodefensa no van a facilitar su absolución, desde luego.

La valerosa actitud de Sócrates, que se proclama ignorante, pero que luego afirma ser, de acuerdo con el sorprendente juicio del oráculo de Delfos, el más sabio de todos los atenienses, rebosa ironía. Confirma así no los cargos precisos de la acusación, pero sí su peligrosa influencia sobre los jóvenes, un probable alborotador que se niega a renunciar a ese papel de educador de los jóvenes y de contestador irónico de los valores tradicionales de la ciudad (32).

En efecto, Sócrates fue sentenciado a muerte no porque se hayan confirmado las acusaciones en su contra, sino por compartir dudas y transparentar los pre-juicios de los otros. Acaso a ello se debe que la irritación del jurado se elevó conforme avanzó en su argumentación sobre lo poco que el hombre sabe, de tal suerte que cada vez fueron más los miembros del jurado que votaron a favor de su muerte. Como concluye en su ensayo Carlos García Gual:

De ahí que su condena nos parezca un veredicto injusto y su resignada muerte resulte un crimen escandaloso. Aunque tal vez ese final de escándalo no le habría disgustado al viejo maestro de la ironía, puesto que su trágica muerte iba a producir desconcierto y nuevas actitudes críticas, es decir, iba a invitar a muchos a

preguntarse por la verdad, la justicia y la vida auténtica, que es justamente lo que él había querido suscitar una y otra vez con su talante irónico (34).

Ahora bien, desde mi perspectiva, en el diálogo socrático convergen tres elementos. El primero hace referencia al carácter lúdico de la ironía, en el que coexisten la agudeza, la imaginación y la paciencia. Agudeza porque el juego irónico exige velocidad de pensamiento y viveza del ingenio. Imaginación para crear caminos aleatorios, generar nuevos argumentos, elaborar analogías y crear imágenes diversas, con el fin de destruir el saber osificado. Paciencia porque para mostrar la ignorancia del interlocutor y la propia es necesario seguir un largo camino de preguntas, sin elaborar una contra respuesta inmediata, lo que llevaría a un diálogo de sordos y no a un aprendizaje mutuo.

El segundo es una cuestión epistemológica, orientada a aceptar la imposibilidad de alcanzar la certeza absoluta y el conocimiento universal y totalizador. Desde una lectura actualizada de la ironía socrática, no se trata de culpar a la ciencia de todos los males del mundo moderno, como lo hacen algunos teóricos posmodernos, sino de reconocer el carácter provisorio y relativo del conocimiento humano.

Tal convencimiento es fundamental para el aspecto existencial, tercer elemento del diálogo. Gracias a él es posible modificar la relación con la naturaleza, con los otros y con uno mismo. Desde nuestro presente, la propuesta existencial de Sócrates adquiere una importancia vital. Una lectura ampliada de ella podría llevarnos a aceptar que la entronización de la Razón ha destruido el vínculo entre hombre y naturaleza, al tiempo que la racionalidad puramente instrumental ha implicado el empobrecimiento de las relaciones interpersonales. Desde esa lectura renovada, podríamos decir que Sócrates propone una trama intelectual construida sobre la base de un conocimiento fragmentario y singular, donde interactúan el peso del saber y la levedad irónica. Ello implicaría pasar de la afirmación categórica a la exploración y a la consulta. Incluiría, también, desechar cualquier atisbo de dominio y poner en tela de juicio las propias convicciones, lo cual estimularía, a su vez,

el despliegue de la intersubjetividad creativa.

El análisis de García Gual sobre la visión negativa de la ironía en la antigua Grecia es relevante porque no obstante que la ironía socrática dio pie al comienzo del filosofar, con el ejercicio de los diálogos aporéticos la noción fue remitida al ámbito de la retórica y reducida a simple inversión de contrarios y/o disimulo.[2]

Incluso, resulta extraño que el concepto fuese tan desdeñado en la Ilustración, pese a que el Siglo de las Luces produjo no pocas obras irónicas. Piénsese por ejemplo en Voltaire y su Candide, donde la historia de Pangloss y su discípulo Cándido gira en torno al vínculo que hay entre un falso sabio, prendado —en medio de un sinfín de infortunios— de la idea de que se vive en el mejor de los mundos posibles, y un ingenuo y falso tonto, que una y otra vez demuestra lo falaz de las concepciones de su tutor; es decir, la historia reproduce el juego del Alazon y Eiron, sin que el propio Voltaire le diese importancia teórica al ejercicio de la ironía.

En realidad son los románticos, con Friedrich Schlegel a la cabeza, quienes regresan dicha noción al campo de la literatura, del arte y de la filosofía. Esto queda plasmado, sobre todo, en la revista Athenaeum (1798-1800), la cual recoge las reflexiones realizadas en Jena, a partir de 1796, por quienes constituirán el primer movimiento romántico, entre los que se incluyen Friedrich Schlegel, su hermano August Wilhelm, Friedrich Schleiermacher, Ludwig Tieck, Novalis, Schelling, entre otros.

Por diversos motivos el proyecto de Jena dura sólo cinco años, pero su influencia resulta decisiva para los tratados de estética en Alemania, para la transformación de la estética en filosofía del arte y para la internacionalización de las nociones de la estética romántica, con la divulgación de varios textos imprescindibles sobre el tema. Así, Schlegel y Tieck publican la recopilación de los escritos del grupo al año siguiente de que concluya el proyecto y tras la muerte de Novalis. Después aparece Cursos, donde se recogen los seminarios Sobre la literatura y el arte impartidos en Berlín en 1801 y 1804 por August Wilhelm, al igual que la publicación del Curso de literatura dramática impartido por él mismo en Viena durante 1808 y 1809. Asimismo, un papel fundamental cumple Schelling con su Sistema del idealismo

trascendental (1880) y con la serie de cursos sobre Filosofía del arte que dicta en Jena y Würzburg, cuyos manuscritos preparatorios se publican póstumamente en 1856.

En lo referente a la ironía, las aportaciones fundamentales son elaboradas por Friedrich Schlegel, quien define la ironía como conciencia y forma de la paradoja; por eso el artista debe tener como objetivo captar la naturaleza contradictoria de la realidad sin llegar a soluciones finales; es decir, su forma de proceder debe ser siempre paradójica y nunca consecuente. Ello queda bien especificado cuando hace referencia a la poesía romántica como poesía universal y progresiva que sólo puede devenir eternamente y nunca puede consumarse:

Al organizar todo aquello que en sus productos debe constituir un todo, (la poesía romántica) es capaz de la forma más elevada y universal (y no sólo de dentro hacia fuera, sino también de fuera hacia adentro), por lo que abre la perspectiva de un arte clásico capaz de crecer sin límites ("Fragmentos del Athenaeum 1798" (108), en Fragmentos 81-82).

Además, Schlegel considera al arte como la forma excelsa de producir conocimiento, lo cual significa que la creación artística deja de ser considerada como imitación de lo real. No es que este rechazo a la mimesis constituya una degradación de los valores y las cualidades que posee la naturaleza, pero no puede conformarse el artista con imitar lo ya dado, sino que resulta imprescindible producir lo inexistente.

A esta distinción entre creación de la naturaleza y creación artística hay que añadir la compleja interacción que se da en la obra de arte entre entusiasmo y ponderación, intención e instinto, iluminación y reflexión e inspiración e inteligencia, donde cada uno de los componentes no posee mayor valor que el otro. Importante es subrayar esto porque las lecturas posteriores sobre el concepto de ironía elaborado por Schlegel vincularán el término con exaltación de la efusividad romántica sin mediación del aspecto reflexivo.

En el excelente ensayo “El concepto de ironía en la estética Friedrich Schlegel: contexto y recepción”, Rosa Benéitez Andrés señala que uno de los críticos más acérrimos de la propuesta romántica de la ironía es Hegel, quien considera que todo lo esencial en la obra de arte es negado por la disolución artística que caracteriza a la forma romántica. El filósofo sostiene, por tanto, que la ironía trae consigo la pérdida del ideal:

Lo substancial no se convierte en lo principal, sino que otros puntos de vista son antepuestos con agudeza e ingenio —algo incorrecto, aunque haya que prestarles atención. […] La ironía trae consigo que nada pueda tomarse en serio, y cuando comienza lo serio nada resulta; los bribones se convierten en gente excelente, y los honestos en bribones (citado por la autora, 42).

Como se puede deducir, Hegel cuestiona lo que él considera ambigüedad romántica e indefinición porque va en contra de su propuesta estética. De acuerdo con Benéitez:

La estética hegeliana se fundamenta en la unión entre realidad y concepto, esto es, la idea, y la apariencia de lo sensible que hay en ella. Por tanto, el hecho de que se “juegue” con todo tipo de ilusiones y disimulos es considerado por el filósofo como una muestra de imperfección. Asimismo, si se tratara de situar todo este entramado de desequilibrios en relación al conjunto del pensamiento hegeliano, la ironía no saldría mucho mejor parada, ya que la defensa de la paradoja, el caos o la parábasis realizada por Schlegel no sólo irritaría a Hegel por ser una amenaza contra su sistema, sino por ser una amenaza contra cualquier sistema (42-43).

Por el contrario, Walter Benjamin alaba, en El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, la forma de proceder de la ironía romántica, al considerar que la propuesta schlegeliana del

carácter inacabable de la obra es, al mismo tiempo, por paradójico que parezca, el principio de un pensamiento sistemático. Además, recupera la idea de Novalis, quien en sus estudios sobre Fichte menciona que el sistema filosófico auténtico une libertad e infinitud, lo que significa, en términos paradójicos, que la filosofía pone en un sistema la falta de sistema (1988).

En efecto, cuando Schlegel afirma que la ironía significa "libertad fundamental", no niega el vínculo que en ella se gesta entre instinto y ponderación, pues la ironía es ficción absolutamente involuntaria y absolutamente reflexiva. Por eso "la filosofía es la verdadera patria de la ironía, que podría definirse como la belleza lógica: pues siempre que se filosofa en diálogos hablados o escritos, es necesario producir y exigir ironía" (Lyceum, 42).

Schlegel también rescata algunos aspectos de la retórica, pero lo hace con distancia, oponiéndose a la idea de que el concepto desarrollado por dicha tradición deviene del ironista ateniense. Incluso, afirma que la noción retórica es, frente a los diálogos socráticos, como una oración frente a la tragedia. Considera además que las polémicas del pensador griego con los sofistas no constituyen un fin en sí mismas, sino que derivan del pensar filosófico, expresión perfecta de lo inefable:

La ironía socrática es el único fingimiento profundo involuntario, y sin embargo, profundamente lúcido. Es tan imposible simularla como desvelarla. Para el que no la tiene, ella significa, aunque no se reconozca abiertamente, un enigma. Ella no debe engañar nada más que a los que la consideran un engaño y a quienes, o bien obtienen placer en la maldad soberana de burlarse del mundo entero, o bien se enfadan presintiendo que ellos mismos podrían estar ahí incluidos […]. Ella abriga y excita el sentimiento del conflicto insoluble entre lo incondicionado y lo condicionado, entre la imposibilidad y la necesidad de una comunicación total. Ella es la más libre de todas las licencias, porque puede pasar por ser una de ellas y, a pesar de todo, la más regulada, pues es absolutamente necesaria. Es muy buena señal cuando los partidarios de la armonía no saben la falta que les hace esta autoparodia continua, pues confían y desconfían sin cesar hasta que, llenos de vértigo, toman la

broma en serio y lo serio en broma (L 108).

El acto irónico más preciado es, entonces, el que se orienta hacia el propio pensamiento con el fin de que “yo trascendental” socave las propias convicciones y producciones. Esta idea confirma el error interpretativo de quienes suponen que la ironía romántica es negatividad total y arbitrio absoluto sin autoconsciencia creativa. El teórico Paolo D’Angelo realiza una sugerente descripción sobre la concepción del proceso creativo de Schlegel en La estética del romanticismo: como el artista tiende a fusionarse con su objeto de creación resulta indispensable tomar distancia de ella para volver a sí mismo. Pero este fundirse y distanciarse de la obra no es un antes y un después, sino que se dan al mismo tiempo; de allí que el arrebato creativo vaya acompañado del pensar reflexivo. Esto explica que la filosofía constituya para Friedrich la patria de la ironía (110).

Sobre el tema, Pierre Schoentjes destaca que está ligada a la ironía romántica el distanciamiento crítico, y toma como ejemplo Don Juan de Byron, donde se ironiza no sólo al personaje sino también la forma misma del poema y, por tanto, el propio trabajo del escritor:

La práctica de la ironía de Byron aporta quizá lo que faltaba a la filosofía de la ironía de Schlegel: la ligereza que empuja al artista a sonreír ante su creación sin renunciar por ello al trabajo poético. Y, al igual que hay una implicación con los sentimientos de los personajes y distanciamiento, hay también respeto por las formas poéticas y alejamiento de ellas (100-101).

El análisis realizado por Schoentjes sobre la ironía romántica es sugerente y aporta elementos relevantes para la reflexión sobre el tema, pero no se comprende por qué supone que Schlegel omite el aspecto lúdico de la ironía, puesto que el pensador de Jena insiste una y otra vez en que su práctica exige delicadeza y ligereza, las

cuales no van en contraposición del estatuto filosófico del término, el cual hace consciente "la eterna agilidad y plenitud inagotable del caos". Tales ribetes metafísicos, como los llama Pere Ballart, no obstaculizan reconocer que en el horizonte irónico la realidad es percibida a la manera de un calidoscopio sin peso. El artista irónico es capaz, entonces, de convertir el mundo y el yo en un theatrum mundi para el propio disfrute de los otros y de sí. Con ello, dice Ballart, "la ironía schlegeliana no reduce ya un elemento a su opuesto, sino que se complace en la tensión de todos los posibles sin llegar a resolución alguna, en la suprema libertad de quien está por encima de la contradicción. La única regla indispensable del juego es […] la distancia" (75).

Por eso entre los grandes ironistas estudiados por Schlegel descuella Shakespeare. Incluso, el pensador romántico no sólo exige la distancia reflexiva del autor sino también del receptor o crítico de la misma, pues el ágil movimiento de la ironía consiste, precisamente, en una movilidad constante entre subsunción y alejamiento, cuyo auténtico sentido reside "en la convicción de que tanto en la producción o en el goce de la obra de arte, como en la reflexión filosófica, no es posible, sin más, fundirse con el objeto, perderse en él, o distanciarse absolutamente de él, como si se lo observara desde fuera, sino que hay un movimiento sin cesar de uno a otro polo, sin que sea posible detenerse en uno u otro" (véase D'Angelo, 131). El carácter filosófico de la ironía no podría comprenderse de otro modo.

Acaso podría deducirse de lo hasta aquí expuesto que en las ideas de Schlegel también están presentes los tres elementos de la ironía socrática: lo lúdico ya comentado, y tanto lo epistemológico como lo existencial. Sobre este último aspecto, según el pensador romántico la "bufonada trascendental" que resume la conciencia de los contrarios permite al arte llenarse de Absoluto, y entonces la ironía no sólo es un principio que guía al artista sino que se convierte también en un ideal de vida.

¿Qué quiere decir llenarse de absoluto? En el apartado donde se analiza el concepto de paradoja hay una interesante reflexión al respecto elaborada por el filósofo Antonio Castilla Cerezo. Por ahora, podemos decir que esta cuestión remite al ámbito

epistemológico, pues no es lo mismo establecer que existe un orden del mundo in-aprehensible para el hombre, que suponer la inexistencia de ese orden aunque se intente organizar las paradojas y contradicciones del mundo para disminuir la angustia existencial. Ello aun cuando en ambos casos se tenga conciencia de que el intento está abocado al fracaso.

En su Retórica de la ironía (1989), Booth habla de los dos tipos de ironías que se derivan de estas concepciones. Al diferenciar las ironías estables de las inestables, supone que en estas últimas, fundamentalmente filosóficas, no hay una invitación inequívoca a su reconstrucción por parte de los autores que recurren a ellas, sino que, por el contrario, lo que se busca subrayar es la imposibilidad misma de efectuar la reconstrucción. Mas dentro del rubro de las ironías inestables reconoce, entre otras, dos posibilidades que van con nuestro tema.

En primer lugar están las ironías que niegan la capacidad cognoscitiva humana para comprender el mundo, partiendo del supuesto, sin embargo, de que existen regularidades, un orden de verdad que está por encima del saber humano. Así, podría decirse metafóricamente que hay un Ironista Supremo (o la Verdad misma) que está por encima de los individuos observando la forma patética, cósmica o trágica, a través de la cual los hombres se esfuerzan por llegar a él: la vida no es absurda, sólo el orgullo del hombre que se cree capaz de saber algo acerca de ella. En cierto sentido, me parece que esta concepción remite a las ideas desarrolladas por Jenófanes, quien dice que la verdad absoluta sobre los dioses y sobre todas las cosas del mundo no las conoce ningún humano y ninguno la conocerá. Incluso aunque alguien anunciara alguna vez la verdad más acabada, él mismo no podría saberlo, pues todo está entreverado de conjetura. Para Booth, el escritor por excelencia de este tipo de ironías es Platón y, ciertamente, está presente en las tragedias griegas, como se observa de manera nítida en Edipo.

Asimismo, Georges Palante, en el primer estudio sobre ironía romántica elaborado en Francia en 1906, ejemplifica esta perspectiva con las palabras del personaje M. de Couaen en el libro de Saint-Beuve Voluptuosidad:

Hay una ley, probablemente un orden absoluto sobre nuestras cabezas, algún reloj vigilante e infalible de los astros y los mundos. Pero para nosotros los hombres estos acuerdos tan lejanos son como si no existiesen. El huracán que sopla sobre nuestras playas puede funcionar de maravilla dentro de una armonía más alta; pero el grano de arena que va de acá para allá en el remolino, si tiene pensamiento, sólo creerá en el caos […]. Los destinos de los hombres en nada responden a la energía de su alma (véase Schoentjes, 90).

En segundo lugar Booth hace referencia a las ironías que llegan al extremo de aceptar la ausencia de todo significado, como sucede en la obra de Samuel Beckett. Pese a ello, el autor francés establece un diálogo con el lector para compartir la idea de que todo significado es imposible. Si bien la obra se muestra como infinitamente inestable, autor y lector crean un proceso comunicativo que podría definirse como paradójico: el enigma del relato permanece como enigma y, sin embargo, se comprende que en esa circunstancia —aceptada mutuamente— la obra se puede realizar en el proceso de reconstrucción literaria.

La propuesta de Schlegel parte de la tensión de estas dos formas de ironías inestables porque el artista es consciente del caos del universo y la ironía viene a constituir la síntesis de absolutas antítesis, es cambio constante y es engendradora en sí misma de pensamientos contrarios.

Por último, no es posible dejar de mencionar que pese a los intentos de Schlegel de profundizar su estudio sobre la ironía, lo cierto es que la cuestión queda en parte oculta por el velo hermético; el propio filósofo romántico, paradójica y justificadamente, se opone a encerrar el fenómeno en un concepto rígido que negaría a su vez la propia condición de la ironía. Lo que sí permanece de manera clara y constante es el interés de subrayar la absoluta libertad del arte, donde las contradicciones del pensamiento quedan representadas en las obras y los supuestos convencionales son trastocados constantemente para posibilitar la creación original.

Ahora bien, los miembros del grupo de Jena y los primeros

románticos que comparten con Schlegel sus nociones sobre arte tienen, sin embargo, algunas diferencias en cuanto a la ironía y la centralidad que éste le otorga en el ámbito artístico y como forma de filosofar. Por ejemplo, su hermano August Wilhelm está de acuerdo en que la ironía es una forma de autoconsciencia artística pero la define sobre todo como técnica artística que se ve privilegiada en el género cómico y excluida en el trágico.

Tieck también sitúa a la ironía en el género cómico, pero añade que ella constituye un elemento sustancial para la ruptura de la ilusión, de forma tal que el creador de una obra y su público pueden mantener una postura distanciada de la representación.

Por su parte, si bien Jean Paul subraya el desvelo del artificio de la ironía y rescata el carácter cómico de la misma, no le otorga un valor positivo. En sus análisis sobre estética "no recibe aquí un tratamiento positivo, y es valorada, por el contrario, en tanto que apariencia de seriedad y fenómeno estrictamente lingüístico. Se trata pues de un mecanismo que, para Jean Paul, a pesar de tener cierta relación con lo que él mismo entiende por humor, no alcanza las cotas de universalidad logradas por éste" (Benéitez, 42).

Una reflexión distinta realiza el filósofo romántico alemán Karl Wilhelm Ferdinand Solger, quien otorga un papel importante a la ironía, pero difiere totalmente de las ideas desarrolladas por Schlegel sobre el concepto. Según Solger, la obra de arte es una revelación sensible de algo divino y no un producto del artista, pero este último recurre a la ironía para que las contradicciones del mundo queden superadas mediante su ejercicio. Sin embargo, pese a que la ironía es considerada por Solger como forma de conocimiento, él defiende la conciliación de contrarios en oposición a la infinita suspensión dialéctica propuesta por Friedrich. Eso explica el que Solger ataque la ironía de Schlegel por considerarla "bufonesca, subjetivista, cínica e irresponsable" (citado por Benéitez, 43), lo cual ciertamente es una crítica sesgada y errónea.

Recapitulando, si se vincula la ironía socrática con la noción desarrollada por Schlegel, podemos llegar a la siguiente conclusión. Tres aspectos sobresalen de la ironía socrática: el reconocimiento de incapacidad humana de tener certezas absolutas, lo que implica la generación de incertidumbre pero también la posibilidad de

acercarse a otro tipo de saber; la necesidad de pensar —una y otra vez— sobre lo que se da por con-sabido, y la importancia del desdoblamiento del yo en dos-en uno con el fin de ejercitar el silencioso diálogo interior y poner en cuestión las propias convicciones y creaciones.

Por su parte, Schlegel se reconoce heredero de la ironía socrática. Parte de ella para llegar a la noción de ironía como conciencia y forma de la paradoja. Desde su perspectiva, no basta con saber que el mundo es paradójico. Muchos artistas, conscientes de ello, pueden abordar la cuestión sin modificar algunos de los cánones vigentes. Lo importante, lo verdaderamente radical del arte irónico, es dar forma a la paradoja. No es la ironía negatividad total sino ejercicio de la más radical libertad. Y la libertad, en esta concepción romántica, inicia en el pensamiento, lo que conduce a la autonomía de la obra respecto del autor y la participación del espectador en el proceso creativo, como si de una parábasis permanente se tratara.

Como podremos ver más adelante, en los relatos irónicos analizados en este libro están presentes tanto la duda socrática como el juego de las paradojas schlegelianas.

1

Esto se muestra de clara manera en Apología, cuando se defiende de las acusaciones de sus detractores: “En efecto, voy por todas partes sin hacer otra cosa que intentar persuadiros, a jóvenes y viejos, a no ocuparos ni de los cuerpos ni de los bienes antes que del alma ni con tanto afán, a fin de que ésta sea lo mejor posible, diciéndoos: ‘No sale de las riquezas la virtud para los hombres’ […]. Si corrompo a los jóvenes al decir tales palabras, éstas serían dañinas. Pero si alguien afirma que yo digo otras cosas, no dice verdad. A esto añadiría: ‘Atenienses, haced caso o no a Ánto, dejadme o no en libertad, en la idea de que no voy a hacer otra cosa, aunque hubiera de morir muchas veces’ ” (Platón, 2008a, 168-169).

2

Hay que destacar, por cierto, el papel que le otorga Quintiliano a la ironía en su Institutio oratoria. Allí, después de situar al concepto como una de las formas de la alegoría, la incluye entre las figuras del pensamiento: “en la forma figurada de la ironía, toda la intención está encubierta, siendo el disfraz más aparente que expreso. En el tropo la oposición es sólo verbal; en la figura, el pensamiento y a veces en toda la exposición de la causa están en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados” (citado por Ballart, 57). En cambio, Tomás de Aquino sostiene en Summa Theologica que su empleo es dañino porque en lugar de velar por la verdad huye de las responsabilidades morales, además de ocultar una vanidad tan reprochable como la fatuidad.

II. Los cinco atributos de la ironía literaria

1) Paradoja

Al hablar de la paradoja es necesario aclarar que difiere de la noción de contradicción y que ambas, a su vez, pertenecen a una familia de conceptos que erróneamente suelen ser considerados como equivalentes, entre los que se incluyen, además, la antinomia y la aporía.

Estas últimas dos se definen de la siguiente manera: la antinomia es aquella compuesta por dos argumentos que son aparentemente válidos, cuyas conclusiones son igualmente plausibles, pero mutuamente excluyentes donde, además, ambas conclusiones parecen haber sido demostradas. En Kant las antinomias muestran el conflicto que se produce entre una tesis y una antítesis. Por ejemplo, a la tesis “el mundo tiene un comienzo y límites espaciales”, se le contrapone la antítesis “el mundo no tiene un comienzo ni límites espaciales”. En este caso, tanto la tesis como la antítesis pueden mostrarse como verdaderas aunque ambas son excluyentes.

La aporía posee la misma estructura de la antinomia, pero las conclusiones son igualmente implausibles, aunque en este segundo caso también las conclusiones parecen haber sido probadas por lo que los argumentos son lógicamente correctos en primera instancia. Por ejemplo, la idea de la “nada” suele plantear una aporía en cuanto se pueda suponer la “existencia” de algo que por definición no existe. Especialmente conocidas son las aporías de Zenón.

En cuanto a la contradicción, ésta puede ser definida como la conjunción de dos proposiciones que versan sobre lo mismo pero una es verdadera si y sólo si la otra es falsa, mientras que la paradoja es también la conjunción de dos proposiciones contradictorias a las que se llega por medio de razonamientos lógicamente impecables. Dicho en otros términos, en las paradojas se sigue cada proposición —que se contradice con la otra— de

forma lógica con respecto a sus propias premisas, tanto si se acepta una tesis como si se acepta su negación.

Estas definiciones son, como se puede observar, de carácter general. Pero como lo que interesa en este libro es profundizar en la noción de paradoja desde la perspectiva romántica —y posteriormente en la paradoja literaria—, considero fructífero introducir una lúcida reflexión sobre el concepto realizada por el filósofo Antonio Castila Cerezo, en el ensayo "El límite y la transgresión. La ironía en las primeras películas de Lars von Trier" (en Sánchez, 2014), donde hace referencia a un comentario realizado por mí en Ironía. Arte y pensamiento, donde señalo que mientras Pere Ballart define la ironía schlegeliana como conciencia de la paradoja (definición que aquí retomo), Pierre Schoentjes la concibe como conciencia del caos del universo.

Castilla Cerezo inicia el análisis de ambas definiciones recordando el reproche de Nietzsche a Kant, en el aforismo 11 de Más allá del bien y del mal, por preguntarse cómo son posibles los juicios sintéticos a priori en vez de preguntarse por qué es necesaria la creencia en ellos. De igual forma habría que preguntarse no sólo por qué es posible sino también necesaria la ironía.

Desde la perspectiva del filósofo catalán, la conceptualización de Schoentjes resulta extraña porque "de un lado, la conciencia sólo existe si hay distinción (y, por consiguiente, distancia entre la conciencia misma y aquello de lo cual la conciencia es conciencia) y, de otro, el caos es aquella situación en la que todo está mezclado, es decir, en la que nada es verdaderamente 'claro y distinto', y donde por lo tanto no puede haber en rigor conciencia" (66).

Esto significa que sólo puede ser posible una conciencia del caos, siempre y cuando dicha conciencia sea parcial y no absoluta; esto es, mientras no suprima de forma absoluta la distancia con respecto al caos: "Obtenemos así la siguiente respuesta a la pregunta sobre la posibilidad de la ironía: ésta es posible sólo a condición de que la conciencia no suprima toda distancia con respecto a su objeto (el caos del universo) o, lo que es igual, de que no se convierta en conciencia absoluta" (66).

En lo referente a la definición de ironía romántica de Ballart,

Antonio Castilla propone elaborar algunas precisiones sobre los términos empleados en ella; es decir sobre los conceptos de "conciencia" y "paradoja".

Sobre el segundo término, lo primero que hay que tener en cuenta es que "paradoja" (paradoxa, en griego) es la proposición, acción o comportamiento que contraviene (para) la opinión general (doxa). Pero si la definición de paradoxa parte de la doxa; es decir, si ésta se produce sólo si y sólo si se opone a la opinión general, entonces la paradoja es algo contingente, dado que la opinión general varía en el tiempo y lo que hoy puede ser considerado contrario a ella puede no serlo después. Por tanto, habría que preguntarse si existe alguna forma de paradoja que no sea contingente; esto es, algo que "necesariamente" deba contraponerse a la opinión general. Una forma reconocible es la contradicción, pues afirmar "que a la vez llueve y no llueve en un mismo lugar es algo que contraviene la opinión general porque, al ser imposible, toda declaración en este sentido, por más generalizada que esté, no sería en realidad una opinión en absoluto, sino un puro absurdo" (67).

Entonces habría de indagarse sobre cuál es la forma de paradoja que no es contingente ni responde a la contradicción, siendo ésta la que "tiene como rasgos definitorios, de un lado, la existencia de dos términos […] y, de otro, la remisión mutua e indefinidamente prolongable de uno al otro" (67). Es el caso de la paradoja del mentiroso cuando afirma "yo siempre miento", pues si lo que dice es verdadero, entonces lo que dice es falso y verdadero a la vez. También podría incluirse la paradoja descrita por Bertrand Russell sobre el barbero que pone un cartel con la frase "Afeito a todos los que no se afeiten a sí mismos, y sólo a ellos". Pero ¿a quién afeita el barbero? Si se afeita a sí mismo, según el cartel no lo hace. Pero si no se afeita a sí mismo, entonces, según el cartel, sí lo hace. Parece que se afeita y no se afeita a sí mismo a la vez. En síntesis, sólo cuando se dan estas dos características (la existencia de dos términos y la remisión mutua e indefinidamente prolongable de uno a otro) se puede hablar de "paradoja" en el sentido especificado.

Sobre la noción de conciencia, ya Castilla Cerezo había señalado que ésta supone una distancia o distinción con respecto a su objeto, el cual potencialmente puede ser cualquier cosa, incluso ser ella

misma. Sería el caso de una conciencia que pretende ser autoconsciencia. Por tanto, podría hablarse de dos posibilidades de conciencia, según si la conciencia es conciencia de sí o si su objeto es algo distinto de ella.

Tenemos entonces que, en primer lugar, está la conciencia que "al tomarse como objeto a sí misma, se desdobla en conciencia-objeto y conciencia-de-sí-misma, siendo ésta una suerte de conciencia de segundo grado que, a su vez, también puede ser tomada como objeto para una nueva conciencia de tercer grado, etc." (67).

En segundo lugar, está el caso de la conciencia que toma como objeto a algo distinto de ella, con el cual establece un vínculo y, al mismo tiempo, una distancia, pero tal relación-distancia puede ser susceptible de ser tomada de nuevo como objeto por parte de la conciencia, lo que crearía una relación-distancia de segundo grado que podría reproducirse indefinidamente.

¿Adónde llevan estos planteamientos? Pues al sorprendente vínculo entre conciencia y paradoja, ya que si la conciencia busca ser conciencia absoluta de su objeto entonces ésta se vuelve paradójica por la proliferación de relaciones, tanto en el caso en que el objeto es distinto de ella, como cuando la conciencia es conciencia de sí.

Al llegar a este punto, Castilla Cerezo regresa a la pregunta inicial sobre por qué es necesaria la ironía. La respuesta es larga, pero resulta imposible no transcribirla por la importancia que la reflexión conlleva:

[…] dado que la conciencia, en cuanto intenta ser conciencia absoluta, se revela paradójica, devenir conciencia absoluta significará necesariamente transformarse en conciencia de la paradoja. Aún de otro modo: la ironía es, en su acepción romántica (y, por lo tanto, moderna), necesaria sólo para aquellos entes que aspiran a la conciencia absoluta o, lo que es lo mismo, a la superación de todo límite por parte de la conciencia. Pero si, como dije al hablar de la definición de la ironía en tanto que conciencia del caos, la condición para que la ironía sea posible es que la conciencia no llegue a ser conciencia absoluta de su objeto,

resultará entonces que aquello que hace a la ironía necesaria (es decir, la pretensión por parte del sujeto de hacer absoluta su conciencia) es justamente lo que la vuelve imposible: ironía suprema (68).

Creo que no había leído una argumentación tan lúcida sobre el tema como la elaborada por Antonio Castilla Cerezo, dado que en unas pocas líneas revela lo que está detrás del pensamiento romántico de Friedrich Schlegel, quien otorgó una importancia central a la ironía en sus reflexiones sobre pensamiento y arte, ironía que efectivamente permeó en las formas artísticas de la modernidad.

En lo referente a la narrativa moderna (y especialmente la contemporánea), menciona Milan Kundera, en El arte de la novela, que a partir de Cervantes la novela presenta la ambigüedad y la complejidad del mundo, donde no existen verdades últimas sino sólo verdades relativas que se oponen entre sí a través de los personajes, haciendo constatar que la única certeza posible es la sabiduría de la incertidumbre. Esto es, precisamente, lo que muestran las paradojas del pensar irónico, el cual reconoce la incapacidad humana para alcanzar el saber absoluto, como ya lo habían previsto los tres grandes irónicos de Occidente: Sócrates, Schlegel y Nietz- sche. No es la afectación de estilo lo que conduce a las dificultades de la recepción literaria, añade Kundera, sino el grado de ironía de los relatos, sobre todo en aquellos en que el escritor se aleja de sus ideas y de su voz para descubrir (desvelar), a tientas, aspectos desconocidos de la existencia por medio de la forma que persigue, como sucede con autores como Fielding, Sterne, Flaubert, Proust, Faulkner, Céline, Calvino, etcétera. Por eso:

El pensamiento auténticamente novelesco (tal como lo ha conocido la novela desde Rabelais) siempre es asistemático; indisciplinado; está próximo al de Nietzsche; es experimental; fuerza brechas en todos los sistemas que nos rodean; examina (en particular por mediación de los personajes) todos los caminos de reflexión

procurando llegar hasta el final de cada uno de ellos.

(El pensamiento experimental) no debe persuadir sino inspirar; inspirar otro pensamiento, poner en marcha el pensamiento; por eso un novelista debe desistematizar su pensamiento, dar patadas a la barricada que él mismo ha levantado alrededor de sus ideas (187-188).

En torno al tema de las paradojas en la literatura, hay un interesante ensayo sobre los cuentos de Julio Cortázar, donde Klaus Meyer-Minnemann desarrolla el concepto de "narración paradójica" para aplicarlo después a las narraciones del escritor argentino. El término fue construido por el grupo de investigación en narratología de la Universidad de Hamburgo, en el marco de un proyecto que abarcó de 2001 a 2004, cuyas conclusiones fueron presentadas por primera vez en Bremen, en un congreso de la Asociación de Hispanistas Alemanes realizado en marzo de 2005 (2010). Según el autor, y en consonancia con lo expuesto por Antonio Castilla, la paradoja se compone de la preposición para que significa "contra" y el sustantivo doxa que significa "opinión" o "expectativa", la cual puede presentarse como suspensión o transgresión de los límites; es decir:

Reúne y superpone a un mismo tiempo y en un mismo lugar lo que es y no es, lo uno y lo otro, la unidad y la alteridad o, más bien, lo idéntico y lo no idéntico. De los fenómenos de lo absurdo que se le asemejan, la paradoja se distingue, sin embargo, por el hecho de que a pesar de sus violentas contradicciones suele abarcar una verdad o resulta capaz de llevar a ella" (219).

Por tanto, una narrativa paradójica es aquella que suspende y/o transgrede las normas generalmente aceptadas de la doxa narrativa, a través de un acto de desorden intencional. Él distingue cuatro

tipos de narración paradójica que pueden subdividirse en dos grupos. Por un lado están las formas de anulación o suspensión paradójica de límites. Éstos consisten en una inmediación y/o duplicación de lo narrado y, también, de la narración productora del relato. Por otro lado están las formas de transgresión paradójica de límites de la historia narrada y su narración. Éstos se subdividen en los procedimientos de ruptura y los de superposición de límites (220). De acuerdo con el investigador, la silepsis y la epanalepsis son procedimientos de anulación de límites, mientras que la metalepsis y la hiperlepsis son los procedimientos de transgresión de los límites.

De las múltiples formas de la narrativa paradójica, pone de ejemplo la fórmula narratorial de "mientras sigue ocurriendo aquello, yo, el narrador, les voy a contar esto", utilizado tanto en Orlando Furioso de Ariosto, como en la Segunda parte del Quijote. O bien, otro tipo de narrativa paradójica es lo que suele llamarse mise en abyme, denominada por el grupo de investigación de Hamburgo como epanalepsis.

Pese a que no me detendré a desarrollar de forma detallada la propuesta teórica desarrollada por Klaus Meyer-Minnemann en el ensayo "Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar", es conveniente seguir los estudios realizados por este grupo de investigación, ya que permiten establecer, empleando la teoría narratológica, el lugar de las paradojas en la historia narrada (acciones y/o acontecimientos), en la construcción de los personajes o en el ámbito de las voces narrativas.

Ciertamente los relatos que toman la estructura paradójica trastocan la verosimilitud y liberan al lector de interpretaciones unívocas. Ello es de suma importancia porque, además de estimular la participación activa del lector para la reconstrucción del relato, tal tipo de narraciones generan la posibilidad de romper la lógica de los acontecimientos y abren la puerta a mundos imposibles e improbables, a historias que son insostenibles e inadmisibles desde la perspectiva de la lógica racional, lo que permite ampliar el horizonte literario para el despliegue de la libertad creativa.

En efecto, la narrativa de corte tradicional y/o llamada realista

busca, a través de una serie de reglas internas, aparentar (en el sentido de impostura, de algo fingido) que lo narrado es una copia fiel de la realidad. Una de esas normas está vinculada al orden de los sucesos desde tres perspectivas. En primer lugar, la relación del orden de los sucesos debe ser transitiva: si C sucede a B, y B sucede a A, entonces C sucede a A. En segundo lugar, es no recíproca, lo cual quiere decir que si B sucede a A, esta última no puede suceder a B; y, en tercer lugar, que no es reflexiva: A no puede suceder a A. Esto significa que los sucesos deben ser correlativos, vinculantes y estar encadenados, lo que origina que las relaciones de los sucesos sean siempre causales.

Pues bien, en el caso de los relatos que asumen la estructura paradójica esta transitividad es destruida, de tal forma que los sucesos pueden modificarse y contradecirse. Esto sucede, por ejemplo, en Los inconsolables de Kazuo Ishiguro, relato experimental con estructura onírica, donde se narra la llegada de un famoso pianista —Ryder— a una ciudad de Europa Central, sin nombre y desconocida. En esta novela, los sucesos se contraponen entre sí y la lógica espacial se trastoca constantemente porque todos los lugares, independientemente de la lejanía con respecto al edificio donde se hospeda Ryder, conectan por medio de puertas al hotel, por lo que se puede afirmar que el espacio es una suerte de laberinto con una formación en espiral. Además, pese a que la historia es contada por el mismo pianista, la narración transita una y otra vez de la narración homodiegética a la narración omnisciente o focalización cero, de tal suerte que Ryder puede penetrar la conciencia de los personajes que lo rodean.

Otro sugerente ejemplo que podría mencionarse es La casa de citas, escrita por Alan Robbe-Grillet en 1965, la cual pone en aprietos los modelos interpretativos convencionales porque no se pueden aplicar a la obra, dado que resulta imposible explicar desde tales modelos el que los elementos narratológicos sufran modificaciones constantes que se contradicen entre sí. Un mismo suceso se muestra como acto vivencial de los personajes, como representación teatral, como historia silenciosa de estatuas, como mensaje de un cartel o como la trama de un cómic.

Incluso, intentar hacer un resumen de la “novela” parece una tarea

imposible de realizar. Quizá sólo puede decirse que la "historia" se sitúa en Hong Kong y que allí ocurre un asesinato llevado a cabo por uno de los muchos personajes que desfilan por la Villa Azul, donde Lady Ava organiza espectáculos eróticos para algunos íntimos. Éstos son los pocos datos que se ofrecen al lector, los cuales desatan acontecimientos opuestos. Los móviles del homicidio son diferentes; un mismo personaje es el asesino, el asesinado y el observador del asesinato, y el crimen varía de lugar. Con ello, Robbe-Grillet destruye la historia a través de las oposiciones porque no hay historia posible cuando los hechos se anulan entre sí. Si el asesino es al mismo tiempo el asesinado no se puede establecer dónde ocurrió qué cosa. En sus imágenes circulares, los personajes, el tiempo y los acontecimientos son sometidos a un constante juego de contradicciones donde el pensamiento abismal todo lo engulle.

O, bien, hay casos en que los personajes son paradójicos. Milan Kundera en El arte de la novela menciona que la novela suele orientarse hacia el enigma del yo. De esta manera, si los primeros narradores europeos dibujaban a los personajes a través de sus acciones, esta búsqueda se ve frustrada en la narrativa moderna, donde el personaje mismo ya no se reconoce en los actos realizados, los cuales son paradójicos y contradictorios. A eso se debe que la narrativa, en la búsqueda del yo, se encauce hacia la vida interior de los personajes, como sucede en la obra de Joyce y Proust. Pero inevitablemente la búsqueda terminará en una "paradójica insaciabilidad", dado que el yo no puede ser aprehendido. Es decir, el yo es y será siempre un enigma. Un ejemplo de narración con personajes paradójicos es El caballero inexistente, donde un caballero de Carlomagno es pero no existe, mientras su compañero existe pero no lo sabe. En este relato, además, la historia es narrada por una religiosa que "crea" el relato a partir de los sonidos que escucha en el convento y que estimulan su fantasía, pero al final resulta que la monja es, en realidad, una paladina que se va con su amado caballero, productos ambos de su imaginación.

Singularmente atractivos son los relatos que no sólo asumen la forma paradójica, sino que muestran las paradojas de lo que la opinión general (doxa) considera verdadero en el mundo "real". Por eso me parece oportuno hacer un paréntesis para comentar una obra extraordinariamente paradójica en el sentido aquí expuesto.

Me refiero a Bouvard y Pécuchet, novela de Gustave Flaubert donde se narra la historia de dos autodidactas que tras retirarse de sus antiguos empleos en la administración pública intentan hacer suyas todas las teorías que leen, descubriendo que unas y otras se contradicen, a pesar de estar "científicamente comprobadas".

Desde la perspectiva de la recepción, es importante tener presente que la novela empezó a redactarse en el verano de 1874, es decir, cuando el prestigio de la ciencia generaba la creencia de ésta no se equivocaba ni mostraba fisura alguna. Como señala Robert Nisbet en Historia de la idea de progreso:

El sentido actual de las palabras "ciencia" y "científico", se acuñó a comienzos del siglo xix. A medida que avanzaba el siglo, los dos términos fueron convirtiéndose en signos cada vez más sagrados, tanto en el vocabulario erudito como en el popular. El temor sagrado con que hasta hace bien poco se miraba la ciencia es producto del siglo xix. La influencia de estas palabras se extendió tanto que llegó incluso al terreno de las religiones que pronto empezaron a citar pruebas "científicas" de su realidad (246).

El carácter paradójico de la narración de Flaubert, donde los personajes fracasan en todos los experimentos que realizan, a pesar de seguir al pie de la letra las indicaciones de los libros científicos, anticipa lo que después se sabrá: el carácter provisorio de la ciencia y la relativización del conocimiento científico. Tal vez el autor descubrió, al realizar la minuciosa lectura de más de 1 500 textos para escribir el relato, que toda afirmación o enunciado científico depende de muchas suposiciones simplificadoras, de las palabras o símbolos utilizados y, especialmente, de que todo lo demás siga igual.

La novela da cuenta de ello de manera constante. Por ejemplo, cuando la tormenta no prevista arrasa con cerezas, ciruelas, peras, melocotones y manzanas sembradas por los dos amigos, Pécuchet, después de quejarse con su amigo de la Providencia y de la Naturaleza, exige que se le den las razones de por qué las cosas no

salen bien. “¡No sólo cada especie requiere cuidados particulares —dice al compañero haciendo notar la simplificación de las suposiciones—, sino cada individuo, según el clima, la temperatura, un montón de cosas! ¿Dónde está, pues, la regla? ¿Qué esperanzas tenemos de obtener éxito y un beneficio?” Ante tales quejas y preguntas Bouvard responde: “En Gasparín puede verse que el beneficio sobrepasa la décima parte del capital. O sea, que haríamos mejor colocando este capital en un banco; al cabo de quince años, con la acumulación de los intereses, tendríamos el doble sin necesidad de amargarnos la vida” (92).

Pero es necesario insistir: la idea de que muchos de los enunciados científicos son indeterminados, inciertos o “borrosos” era impensable en el siglo xix porque ello suponía asumir las contradicciones del saber y tal suposición no se toleraba desde la perspectiva del sentido común. Por eso el doctor a quien Bouvard y Pécuchet recurren para consultar sobre cuestiones científicas juzga las cosas con escepticismo, como hombre que ha visto el fondo de la ciencia y que, sin embargo, no tolera la más mínima contradicción.

Además, Flaubert pone en boca de sus autodidactas discusiones sobre la existencia de Dios. Así, mientras Pécuchet, deseoso de creer en un ser supremo y en la inmortalidad del alma, argumenta que las cosas son porque así tenían que ser (a la manera de Pangloss de Cándido), Bouvard recurre a la Ética de Spinoza para sostener que la sustancia es lo que es en sí, por sí, sin causa y sin origen. Finalmente, después de leer todos los volúmenes que encuentran sobre reflexiones filosóficas, llegan a la siguiente conclusión:

Lo que es difícil no es dudar. Así, con respecto a Dios, las pruebas de Descartes, de Kant y de Leibniz no son las mismas, y se invalidan mutuamente. La creación del mundo por los átomos, o por un espíritu, sigue siendo inconcebible. Me siento materia y pensamiento al mismo tiempo, a la vez que ignoro lo que es una y el otro. La impenetrabilidad, la solidez, la gravedad me parecen tan misteriosos como mi alma; y con más razón aún la unión del alma y del cuerpo(197).

La elegancia irónica de esta cita es notable y muestra con claridad las intenciones del escritor. A Flaubert no le interesa defender la existencia o no de Dios, sino exhibir algunas argumentaciones filosóficas —invalidadas entre sí— para creer o descreer.

En fin, en Bouvard y Pécuchet construye el novelista francés una metáfora sobre las paradojas del saber enciclopédico. Sin embargo, a pesar de que la narración muestra la incapacidad de dar una explicación completa y absoluta de la realidad, no puede definirse la suya como una ironía infinita, en el sentido nihilista del término. La ironía flaubertiana recuerda lo dicho por Benjamin, quien, como ya comenté con anterioridad, considera que el carácter inacabable de la obra es en la propuesta de Schlegel, por paradójico que parezca, el principio que intenta dar orden al caos.

Para terminar este apartado sobre paradojas narrativas, conceptuales o existenciales me parece sugerente concluir con las palabras de alguien que anticipó, hace ya varios siglos, todo lo que aquí se ha expuesto. Me refiero a Galileo Galilei y su oda a la tierra:

Por mi parte, considero a la Tierra muy noble y muy digna de ser admirada precisamente por las muchas y tan diversas alteraciones, mutaciones, generaciones, etc., que en ella constantemente se producen y si no estuviera sujeta a ningún cambio, si sólo fuera un vasto desierto o un bloque de jaspe, o si, después del diluvio, al retirarse las aguas que la cubrían sólo quedara de ella un inmenso globo de cristal donde no naciera ni se alterase o mudase cosa alguna, me parecería una masa pesada, inútil para el mundo, perezosa… Los que exaltan tanto la incorruptibilidad, la inalterabilidad, etc., creo que se limitan a decir esas cosas cediendo a su gran deseo de vivir el mayor tiempo posible y al terror que les inspira la muerte, y no comprenden que si los hombres fuesen inmortales, no hubieran tenido ocasión de venir al mundo. Éstos merecerían encontrarse con una cabeza de Medusa que los transmutase en estatuas de jade o de diamantes para hacerlos más perfectos de lo que son (en Calvino, Por qué leer, 96-97).

2) Levedad

Como ya mencioné en la introducción del libro, la noción de levedad la he retomado de las propuestas literarias de Italo Calvino para el presente milenio, a las cuales se han añadido otras cavilaciones sobre el tema; en especial, el concepto se ha enriquecido con las reflexiones de Nietzsche sobre la necesidad de asumir la existencia con ligereza, desplegadas sobre todo en Así habló Zaratustra. Por tanto, las ideas sobre levedad de Italo Calvino, así como su obra narrativa, serán el eje central de la reflexión, pero se irán tejiendo con ellas otras formulaciones teóricas o ejemplos literarios.

Para los lectores de la obra de Italo Calvino es bastante conocido que él fue invitado a ocupar la cátedra de las Charles Eliot Norton Poetry Lectures en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts. Sin embargo, una semana antes de su partida a Estados Unidos, el 19 de septiembre de 1985, el escritor murió en un hospital de Siena, víctima de una hemorragia cerebral. Para entonces, solamente había escrito cinco de sus seis propuestas para el nuevo milenio: "Levedad", "Rapidez", "Exactitud", "Visibilidad" y "Multiplicidad". La sexta se llamaría "Consistencia". Éstas se publicaron póstumamente bajo el título Lezioni americane. Sei proposte per il prosssimo millennio, y en su versión en español como Seis propuestas para el próximo milenio.

En la conferencia sobre levedad menciona Calvino que hay dos vocaciones literarias que han permanecido a lo largo del tiempo: una "tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas como una nube, o mejor, como un pulvísculo sutil, o mejor aún, como un campo de impulsos magnéticos", y otra "tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones" (Seis propuestas…, 27).

Calvino se dice partidario de la primera vocación, la cual es

asociada por él con la exactitud y la determinación, en oposición a la ambigüedad y a la apología del caos. Desde su perspectiva hay por lo menos tres acepciones de la cualidad literaria.

En primer lugar, hay un aligeramiento del lenguaje "mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida" (28). La lista de escritores irónicos que caminan por esta senda es amplia, pero se pueden citar, como ejemplo emblemático, la obra de Cervantes de Saavedra. Pere Ballart contribuye a comprender los motivos de esta levedad literaria cuando analiza Rinconete y Cortadillo de Cervantes, donde el escritor efectúa una crítica a la sociedad en todos sus niveles, si bien de forma aparente sólo narra la vida de ladrones y prostitutas. Pero, como sugiere Ballart, no es un autor maniqueo: los personajes no son totalmente buenos ni totalmente malos, sino profundamente complejos, como si estuvieran gobernados por una moral incompleta que juega a las paradojas, las sorpresas y los desmentidos. Lo genial de Cervantes es que llega siempre, con una sonrisa en los labios y con una dicción opuesta a lo áspero o lo soez, al encuentro entre una naturaleza extraordinariamente diversa y un arte consciente de que únicamente podrá medirse con aquélla si da cuenta de la irremediable distancia que separa a ambos. Así, la ausencia de imágenes desoladas o la presencia de tejido verbal "sin peso" se debe a que Cervantes organiza "una visón de su mundo fundada en pareceres, en circunstancias de vida, no en unívocas objetividades". Escapa del pensamiento negativo porque su realidad es "ondulante y tornasolada" (476).

Otro tipo de relatos que vale la pena mencionar por su inmejorable ligereza narrativa es el que tiene como protagonista a un personaje cándido, aquel irremediablemente ingenuo, y cuya inocencia constituye el mejor antídoto para lo fanático. Cándido de Voltaire y todos los demás cándidos de la literatura representan la levedad en oposición a lo petrificado. Levedad que es necesario leer en el sentido de Italo Calvino. No como sinónimo de lo trivial, lo fútil o lo anodino, sino como el "ágil y repentino salto del poeta-filósofo, que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva,

piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte como un cementerio de automóviles herrumbrosos" (Seis propuestas…, 24). También en el sentido de Zaratustra que mata al espíritu de la pesadez para volverse ligero, para volar, para verse a sí mismo por debajo de sí.

El tejido verbal sin peso lo encontramos, de forma clara y sutil, en el diálogo imaginado por Italo Calvino, y publicado en Colección de arena, a raíz de su visita al Fuerte del Belvedere de Florencia, durante una exposición de las aéreas esculturas de Fausto Melotti, una de las cuales se titula Las efímeras. Para metaforizar la idea de levedad, Calvino se figura que, en su vuelo, un enjambre de efímeras se topa con un fuerte y, entonces, acomete la poterna, irrumpe el camino de ronda y los torreones, se posa en los bastiones, surca entre las murallas de piedra. "En vano os afanáis por tender vuestros miembros filiformes —dice el jactancioso fuerte —. Sólo quien está hecho para durar puede pretender que es. Yo duro, luego soy: vosotras no" (82).

Ante ese comentario, las efímeras preguntan qué es ser, pues ellas moran en el aire y con el batir de sus alas escanden el tiempo, mientras que él es únicamente una forma construida para delimitar el tiempo y el espacio habitados por ellas. "El tiempo corre por encima de mí: yo permanezco —insiste la fortaleza—. Vosotras no hacéis más que rozar la superficie del devenir como la superficie del agua de los arroyos". Como respuesta, las efímeras argumentan que ellas serpentean en el vacío. Sin su existencia, nadie cruzaría y disolvería al omnipotente vacío, y su poder aniquilador —revestido de fortalezas compactas— aplastaría el mundo (82).

Tras leer este fantástico diálogo me impuse la tarea de imaginar aquellas imágenes que pueden sugerir lo leve y vinieron a mí figuras como la luna suspendida en el cielo, blanca y redonda; la pluma desprendida de la piel de un ave, un cometa, un globo, una nube, un aroma, un colibrí, un hilillo de humo, la brisa, un granito de arena, una luciérnaga, una estrella, un niño, la luz tenue, un grillo, la nota de un oboe, un átomo, encontrando que su liviandad procede de la capacidad de volar y por tanto de distanciarse de la tierra, en algunos casos; o bien, la movilidad imprevisible, lo que no se deja atrapar, la brillantez lejana, la suspensión, la rapidez, lo

minúsculo o lo que no daña; es decir, la tenuidad.

Regresando a las acepciones de levedad, la segunda hace referencia al "relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción" (Seis propuestas…, 29), como podemos encontrar en las narraciones de Borges, Kundera o Kafka.

Un claro ejemplo de la levedad irónica, como forma de aligerar el pensamiento para pensar el mundo sin la pesadez de concepciones pétreas es, sin lugar a dudas, Las cosmicómicas de Italo Calvino, cuyo narrador-protagonista cuenta la historia del universo desde sus orígenes, relata la aparición de la primera luz y del primer color, el desarrollo de los signos y del lenguaje, el momento en que tuvo conciencia de sí y de su sexualidad, así como de la existencia de otros seres y de su capacidad de amar.

Este personaje, cuyo nombre es un palíndromo construido con las letras Qfwfq, es la prueba viviente, un guiño acaso, de la diversidad de las especies sobre la tierra y de las mutaciones del cosmos y de los seres vivos a través de los siglos. Algunos aspectos de estas micronarraciones que contribuyen a su ligereza son el empleo de la observación científica como propulsor de la invención fantástica, la construcción del origen y de la historia del universo sin recurrir a postulados teleológicos y la creación del protagonista como una especie de murmullo humano para cuestionar la imagen más jactanciosa del hombre.

Qfwfq tiene la misma edad del universo, pero no se sabe, bien a bien, si al inicio de su existencia era una célula o un organismo pluricelular. Digamos que representa el primer soplo de vida y sus consecuentes metamorfosis. Acaso Calvino haya partido de una premisa científica que, para sintetizar, recojo del libro La más bella historia del mundo de Joël de Rosnay:

Nuestro cerebro, con sus tres estratos, conserva la memoria de la evolución. También nuestros genes. Y la composición química de nuestras células es un fragmento pequeño del océano primitivo.

Hemos guardado en nosotros el medio del que salimos. Nuestro cuerpo relata la historia de nuestros orígenes (97).

Pues bien, Qfwfq es la encarnación de esa memoria; es decir, combinando datos científicos con una prodigiosa lluvia de imágenes fantásticas Las cosmicómicas constituyen una serie de relatos del árbol de la vida, pero siempre desde una perspectiva irónica.

Además, el protagonista realiza un entrecruzamiento entre la necesidad de crear trazos globales, para abarcar la imagen del universo, y el deseo de crear un lenguaje capaz de nombrar a cada cosa en su singularidad, de otorgar un nuevo significado y estatus a las especies vivientes, pero también a las extinguidas. Esto último se observa de singular manera en "El origen de los pájaros". Allí dice Qfwfq: "Eran días en que no esperábamos más sorpresas. El que estaba, estaba, la cosa se jugaba entre nosotros: este que llegaría más lejos, aquel que se quedaría donde estaba, el otro que no conseguiría sobrevivir. La elección se daba entre un número limitado de posibilidades" (131). Por eso entre los habitantes de la tierra se había extendido la idea de que los vivos eran los no - monstruos y que como sobrevivientes constituían las únicas especies meritorias de dar vida a progenies cada vez más selectas y adaptadas al ambiente. Los denominados monstruos eran, por el contrario, los que podían estar y no estaban porque la sucesión de las causas y los efectos no los habían favorecido.

Pero una mañana Qfwfq y los demás oyeron un sonido desconocido; era el canto de un animal que estaba posado en una rama y que poseía "alas garras cola uñas espolones plumas plumón aletas aguijones pico dientes buche cuernos cresta papada y una estrella en la frente" (131). En síntesis, era un pájaro que generó sentimientos encontrados de asombro y miedo. Asombraba por el maravilloso sonido de su canto; atemorizaba porque su aparición iba en contra de la creencia de que ya no habría nuevos especímenes en el universo.

[…] si ahora se volvía a las andadas con los animales extraños, si

los reptiles, anticuados como eran, sacaban a relucir miembros y tegumentos que hasta ese momento nunca se habían necesitado, si, en una palabra, una criatura imposible por definición como un pájaro era posible (y además podía ser un pájaro bonito como éste, agradable a la vista cuando planeaba sobre las hojas de helecho, y al oído cuando lanzaba sus gorjeos), entonces la barrera entre monstruos y no-monstruos saltaba por los aires y todo volvía a ser posible (133).

Tras una breve estancia el pájaro se alejó en vuelo y Qfwfq lo siguió. Cruzaron montañas, bosques, comarcas, y por varias circunstancias fueron a dar a un continente donde se desplegaban "todas las formas que el mundo hubiera podido adoptar en sus transformaciones y que no había adoptado por un motivo ocasional cualquiera o por una incompatibilidad de fondo" (134). Allí, entonces, Qfwfq encontró las formas descartadas, irrecuperables, perdidas. Lo que fue y ya no era, lo que pudo haber sido y no fue. Lo otro, tan bello, valioso y apreciable como lo existente. Algo ciertamente opuesto a la afirmación de Darwin: "Y como la selección natural actúa solamente para el bien de cada ser, todas las cualidades corporales y mentales tienden por el progreso hacia la perfección" (Nisbet, 248).

Así, lo contado sigue un camino distinto de las posturas deterministas que establecen una clara dicotomía entre sujeto y objeto y que eliminan cualquier posibilidad de creación espontánea y azarosa. Italo Calvino se aleja en Las cosmicómicas al determinismo social de Karl Marx en el cual alguna vez creyó, acaso porque la obstinación de adecuar modelo y sociedad suele terminar en actitudes de intolerancia hacia lo diferente: los monstruos y los no monstruos.[1]

La perspectiva no teleológica de los relatos tiene varias explicaciones. En primer lugar, Qfwfq narra desde el presente del autor; es decir, después de dos guerras mundiales que destruyen la idea de que el mundo va a mejor. En segundo lugar, porque la necesidad y la voluntad de acción y elección son incompatibles, y Qfwfq quiere y elige. En tercer lugar, porque la creencia en finalidades últimas puede conducir a la justificación de los males

individuales en nombre de la armonía del todo y, en cuarto lugar —y esto es singularmente significativo para Italo Calvino—, porque en última instancia el determinismo elude al hombre de su responsabilidad sobre el acontecer del mundo. Si todo lo que es tenía que ser, ¿dónde queda, entonces, la responsabilidad humana sobre su entorno? Todas estas reflexiones están en Las cosmicómicas, pero están allí a través de algo tan leve como un pequeño pájaro.

La tercera acepción calviniana sobre la tenuidad es "Una imagen figurada de levedad que asuma un valor emblemático, como, en el cuento de Boccaccio, Calvalcanti saltando con sus delgadas piernas por encima de la losa sepulcral" (Seis propuestas…, 29). Calvino recurre en muchos de sus relatos a esta figura de liviandad. Por ejemplo, el médico de la comarca donde vive El vizconde demediado dedica la mayor parte de su tiempo a perseguir fuegos fatuos, mientras que en El caballero inexistente realiza Sor Teodora constantes referencias a lo ligero cuando describe el proceso de escribir la historia de los caballeros de Carlomagno. Por ejemplo, en el capítulo nueve comenta: "Con la pluma tendría que lograr grabar en el papel, pero con ligereza, porque el prado debería figurar recorrido por el arrastrarse de una culebra invisible en la hierba, y el brezal atravesado por una liebre que ahora sale al claro, se detiene, olfatea a su alrededor con sus cortes bigotes, ya ha desaparecido" (95). O bien:

¡Cuánto más difícil me resulta marcar en el papel la carrera de Bradamante, o la de Rambaldo, o la del sombrío Turrismundo! Tendría que haber en la superficie uniforme un levísimo afloramiento, como puede obtenerse rayando por debajo el papel con un alfiler, y este afloramiento, esta tensión, tendría que estar siempre cargado y bañado con la general pasta del mundo, y en ello estaría justamente la belleza y el dolor, y en ello el verdadero roce y el movimiento (96).

Otro ejemplo calviniano lo encontramos en el capítulo quinto de Las ciudades invisibles, cuando después de comprobar que los confines

de su imperio se han ensanchado debido a las conquistas, y que a su reino se han anexado miserables e improductivas comarcas y regiones, el Kan decide llevar una serie de acciones que le permitan el crecimiento hacia adentro de sus territorios, provocando con ello un adensamiento de ciudades que pesan sobre los hombres y sobre la tierra por el incremento de ornamentos, jerarquías, obligaciones, mecanismos, etcétera, lo que lleva al desazonado rey a imaginar ciudades leves, ligeras, transparentes, de ficticio espesor. La transcripción siguiente del diálogo entre Kublai y el viajero es fundamental para mostrar la forma magistral en que Calvino describe a la levedad irónica como cualidad de la ciudad utópica:

—Te contaré lo que he soñado anoche —dice a Marco (el Gran Kan) —. En medio de una tierra chata y amarilla, sembrada de meteoritos y de rocas erráticas, veía elevarse a lo lejos las agujas de la ciudad de pináculos afinados, hechos de modo que la luna en su viaje pueda posarse ya sobre uno ya sobre otro, o mecerse colgada de los cables de las grúas.

—Y Polo: —La ciudad que has soñado es Lalage. Esas invitaciones a hacer un alto en el cielo nocturno las dispusieron sus habitantes para que la luna conceda a cada cosa de la ciudad el don de crecer y volver a crecer sin fin.

—Hay algo que no sabes —añade el Kan—. Agradecida, la luna ha otorgado a la ciudad de Lalage un privilegio más raro: crecer en ligereza (72-73).

En síntesis, la noción de levedad como elemento de la narrativa irónica incluye alguna o varias de las tres acepciones aquí analizadas, dado que los escritores irónicos buscan la forma discursiva que permita representarla, sin que esa tenuidad, insisto, se acerque ni remotamente a la frivolidad. Antes al contrario, el

sustraer peso a las imágenes desoladas de la realidad es una invitación a deshacer los nudos que ciñen la imaginación, tan requerida sobre todo en tiempos difíciles, como lo sugiere en una conferencia previa a las que dictaría en Harvard:

¿Cuál es el poder de la palabra que el libro mágico encierra? ¿Puede la palabra cambiar el mundo? ¿O más bien la palabra tiene el poder de disolver el mundo, de ser mundo ella misma y de sustituir la totalidad del mundo no escrito por la suya propia? ("El Libro, los libros", en Mundo escrito y mundo no escrito, 119).

La levedad —literaria y existencial— es cercana a la ironía, entonces, porque ella significa sustraerse de la pesadez del mundo para impulsar la danza del pensamiento como sugería Nietzsche. También simboliza la toma de distancia de sí y del mundo, con el fin de evitar la mismidad y la construcción de espejos donde se reflejan los mismos rostros y las mismas supuestas verdades.

En Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro, interesante estudio sobre la noción dinámica de realidad, Ignacio Izuzquiza realiza una fina reflexión del significado de levedad en oposición al peso o la solidez. Desde su perspectiva, a diferencia de la solidez que implica una carga y, por tanto, puede llegar a abrumar, la levedad "es el reino de la ligereza que se ha liberado de pesos y lastres. Ello supone liberarse, también, de ese concepto ingenuo de materia, que tantas veces se ha elevado a pauta de realidad, sin tener en cuenta que, según la física contemporánea, la materia posee una extremada levedad de gran eficacia" (103).

Por ese motivo la ligereza de la levedad toma distancia irónica de lo que suele ser considerado como algo relevante porque pesa y abruma con su carga, de aquello que se cree absolutamente lleno, compacto y ausente de vacío:

Por el contrario, la levedad conforma una densidad mediante la

liviandad. Ella es el reino de las junturas, de las conexiones, y tiene en el estado gaseoso de la materia una referencia. Tal es el sentido de ese calificativo, tantas veces usado con desprecio, que hace a lo leve ser “vaporoso”. Lo leve es, precisamente, lo que puede estar suelto. Y en esa “soltura” que destaca sus junturas y conexiones, encuentra su espacio propio (104).

Además, Izuzquiza vincula la solidez con la opacidad, dado que lo sólido es espeso y no permite ni la transparencia ni la elasticidad, a diferencia de la levedad que es maleable, traslúcida, flexible y dúctil, lo que permite moverse con agilidad en el mundo de lo pesado y lo opaco.

La solidez es también rígida, prefiere la quietud, se encuentra arraigada y ama las raíces. Presume de su determinación, su inmovilidad y rechaza todo aquello que se mueve con agilidad, que es etéreo y dinámico. Por el contrario, la levedad prefiere la levedad del desarraigo, de lo inescrutable, al tedio de lo conocido. Por eso:

La levedad acompaña siempre a la acción. Ama los verbos, que expresan lingüísticamente el valor de la acción desnuda. Frente a ella, la solidez supone la realización congelada de una acción, o bien los elementos que se precisan para que la acción se realice: es el mundo de los complementos y de las nominalizaciones. La levedad gusta del puro fluir de la acción, del proceso mismo de su realización (105).

3) Multiplicidad

La multiplicidad es, quizá, el elemento de la narración irónica que más se ha desarrollado en la literatura contemporánea, aunque también es cierto que hay escritores que se adelantaron a su época y la emplearon de forma magistral en sus obras, como Cervantes o Gógol.

De las cinco propuestas escritas por Italo Calvino se podría decir que la multiplicidad es el valor literario más actual, pues es en la novela del siglo xx donde la narración aparece como una red de conexiones entre sucesos, personas y cosas del mundo. Así lo explica el escritor italiano:

En mi primera conferencia (la levedad) partí de los poemas de Lucrecio y de Ovidio y del modelo de un sistema de infinitas relaciones de todo con to- do que se encuentra en esos dos libros tan diferentes. En esta conferencia creo que las referencias a las literaturas del pasado se pueden reducir al mínimo, a lo que basta para demostrar cómo en nuestra época la literatura ha llegado a hacerse cargo de esa antigua ambición de representar la multiplicidad de las relaciones, en acto y en potencia (Seis propuestas…, 127).

Más adelante menciona Calvino los tipos de multiplicidad que, desde su perspectiva, aparecen en la literatura. En primer lugar, el relato unitario que puede ser interpretado desde diversos ángulos, como sucede con L’amour absolu (1899) de Alfred Jarry, el cual puede leerse como tres historias distintas.

En segundo lugar, el texto múltiple y polifónico, tal como lo describen Mijaíl Bajtín y cuyos antecedentes se encuentran en

Rabelais y Dostoievski.

En tercer lugar, la obra que al buscar integrar todo lo posible queda inconclusa por "vocación constitucional", pues lo ambicioso del proyecto impide dibujar contornos netos. Es el caso de Musil; también de Carlo Emilio Gadda, quien "trató toda su vida de representar el mundo como un enredo o una maraña o un ovillo, de representarlo sin atenuar en absoluto su inextricable complejidad, o mejor dicho, la presencia simultánea de los elementos más heterogéneos que concurren a determinar cualquier acontecimiento" (103-104).

Por último, lo que en literatura se asemeja al pensamiento filosófico no sistemático que trabaja con aforismo o "centelleos puntiformes y discontinuos", como puede observarse en los textos de Paul Valéry y Jorge Luis Borges.

Sobre el tema de la multiplicidad, hay un interesante ensayo escrito por José Luis Mora García que se titula "Filosofía y literatura. Elogio prudente de la multiplicidad", donde el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid propone la siguiente hipótesis: la filosofía y la literatura se encontraron cuando Cervantes escribió una novela distante de los cánones de la narración clásica; narración que cuestionaba tres principios fundamentales de la lógica: 1) no sólo es necesaria la coherencia del discurso para que diga la verdad, 2) la construcción de la identidad no es lineal, sino que se crea yendo hacia delante y hacia atrás, de forma continua y descontinua, y 3) algo puede ser lo mismo y lo contrario a la vez. También señala que por el carácter irónico de la novela, Cervantes pudo, como lo dice el prólogo de la novela, escribir su relato sin respetar la doxa literaria, al tiempo que invitó al lector a participar activa y lúdicamente en la interpretación. Esa libertad narrativa es lo que permitió al escritor español acompañar a sus personajes sin constreñir sus acciones, permitiéndoles hacer y deshacer conforme a las personas que conocían, los lugares que visitaban y las situaciones que enfrentaban. Así, Don Quijote y Sancho afrontaron su tiempo de multiplicidades y diversidades "mostrando la capacidad del hombre para construir 'su' historia en un mundo cuyo orden deseado estaba a punto de perderse" (60).

De acuerdo con Mora García, Cervantes mostró que cuando "la

pluralidad se reduce por la fuerza de la teología o de la razón, inevitablemente hay expulsiones en las múltiples formas que éstas pueden adoptar. Si la dogmática creó su propio martirologio, no fue ajena la razón al introducir el concepto de homogeneización" (63).

Además el autor hace hincapié en la respuesta que dio María Zambrano a una pregunta que le hizo el escritor Carlos Fuentes en 1956 sobre la función que la literatura creativa y los escritores podían desempeñar para la construcción de una sociedad radicalmente humana. Según la pensadora española, mientras la filosofía se hace cuando ya no es posible hacer otra cosa, es decir, cuando hay un vacío y cuando es imposible seguir viviendo así, la poesía nace, por el contrario, de lo "lleno", del desbordamiento de la sustancia viviente o, como señala Mora García, "de la multiformidad de la vida social y del rebasar esas zonas comprimidas del alma individual; de una rebelión de la multiplicidad" (70).

Lo que Zambrano quería decir con ello es que solamente la literatura permite salvar al alma porque no renuncia al sueño creador:

Todo ello testimonia la multiplicidad de las dimensiones del hombre y de la sociedad, claro está. ¿Podrá a ello renunciarse? El mundo se vuelve plano, esquemático, fragmentario cuando faltan o no son consumidos pensamiento, poesía, novela. Justamente es eso lo que el totalitarismo moderno pretende: reducir la sociedad a un solo plano, el visible y el hombre a un esquema o a una cifra, es perfectamente coherente y da muestra de la lucidez de algunos "hombres" a perseguirlos en la peor de las formas; en no darles cabida alguna, en que aparezcan como un trastorno o como un "arcaísmo"… peligroso (en Mora, 70-71).

Esta multiplicidad es fundamental para impedir que alguien se apropie de la verdad, ya sea por medio de la teología o de la ciencia, pues incluso esta última no está exenta de gestar el pensamiento único cuando, por ejemplo, se habla de la superioridad

de una raza por sobre las demás con justificaciones aparentemente científicas. María Zambrano plantea por ello la necesidad de relativizar de forma positiva el poder de la razón, con el fin de que ésta pueda responder al fluir de la historia. Acercar a la razón, dice ella, […] al entendimiento a la vida, pero la vida humana en su total integridad, para lo cual es menester una nueva y decisiva reforma del entendimiento humano o de la razón que ponga a la razón a la altura histórica de los tiempos y al hombre en situación de entenderse a sí mismo (citada por Mora, 72).

Precisamente, el escepticismo activo unido a la infinita curiosidad por el saber es lo que lleva a Calvino a interpretar el mundo como multiplicidad. Mas, al mismo tiempo, esa idea del mundo lo estimula a crear una literatura caracterizada, al igual que las obras incluidas por él entre las representantes de lo múltiple, como totalidad potencial y conjetural, pero alejadas de la representación del caos porque el juego consiste, precisamente, en expresar con la mayor precisión posible el efecto sensible de las cosas, es decir, en recurrir al lenguaje para acercarse a las cosa con discreción, atención y cautela, de manera tal que el caos pueda organizarse a través de una configuración textual constreñida a sí misma.

Como veremos en los análisis específicos, cada escritor representa la multiplicidad de distintas maneras. En el caso de Italo Calvino, el proceso que sigue puede describirse de la siguiente manera: en primer lugar renuncia al ideal de concebir el universo como un todo armónico en potencia; en segundo, busca generar una literatura basada en la precisión y en la exactitud, en contraposición a la aproximación, la vaguedad, la casualidad y la pérdida de forma que aparece en la literatura como representación del caos; en tercero, es consciente que el orden geométrico de sus relatos nace con la primera línea y muere con la última, es decir, por medio de la ironía afirma el carácter efímero de la estructura cerrada, y, por último, el mundo escrito se abre con ese proceso a posibilidades inéditas porque el juego combinatorio potencia la multiplicidad de cosas posibles y la generación de vidas diversas, lo que deviene como apertura hacia lo desconocido.

Para ejemplificar lo anterior, analizaré sucintamente dos obras del escritor italiano. El castillo de los destinos cruzados (1973) y

Palomar (2003) La primera de ellas es como una especie de máquina de multiplicar las narraciones que allí aparecen, las cuales se construyen a partir de elementos icónicos de muchos significados posibles; en este caso, las barajas del tarot. Es la combinación de una carta con otra la que estimula al escritor a elaborar una historia que puede modificarse si se intercambian de lugar los naipes. Mas cabe aclarar que este libro de relatos deja de lado la interpretación simbólica de los tarots y sólo retiene, como ya he mencionado, la idea de que el significado de cada carta individual depende del lugar que ocupa en la sucesión de las cartas que le preceden y le siguen, por lo que a partir de dicha serie el autor se obliga a extraer pensamientos y asociaciones de acuerdo con una iconología imaginaria. Incluso, Calvino sugiere, al final del mismo libro, que con este nuevo experimento literario aparecieron todavía mayores dificultades en comparación con Las cosmicómicas:

Cada historia se hacía cada vez más complicada y concitaba una gran cantidad cada vez mayor de cartas, disputándolas a las otras historias a las que tampoco quería renunciar. Pasé así días enteros descomponiendo y recomponiendo mi puzzle, imaginaba nuevas reglas del juego, trazaba cientos de esquemas en forma de cuadrado, de rombo, de estrella, pero siempre quedaban fuera cartas esenciales y terminaban en el centro cartas superfluas, y los esquemas se complicaban tanto (adquiriendo a veces una tercera dimensión, volviéndose cúbicos, poliédricos) que yo mismo me perdía (127).

Gracias a la imposición de tales reglas, genera el libro una trama de posibilidades existenciales y narrativas inusitadas a través de los cruces y las combinaciones que se pueden efectuar con los naipes del tarot. El juego, por decirlo de alguna manera, se asemeja a un crucigrama de las figuras de la baraja, donde cualquier secuencia puede ser leída en sentido vertical y horizontal. Lo fundamental de los relatos es que cada historia varía según el camino que se tome, de tal manera que las cartas cambian de significado de acuerdo con el orden que se siga. Ello tiene dos implicaciones: en primer lugar, desde la perspectiva del lenguaje, que la sintaxis modifica la

semántica; en segundo lugar, desde el punto de vista existencial, el autor insinúa que el juego combinatorio, en el que cada historia tiene múltiples posibilidades de combinarse con otras, da luz a vidas diversas. De esta manera, el texto afirma la multiplicidad de las direcciones de sentido y se acerca al método conjetural: no hay respuesta segura porque todo acto implica imaginación, y ella es en sí misma una construcción hipotética.

4) Ruptura de la ilusión y metaficción

En su análisis sobre la ironía, Schlegel subraya la importancia que adquieren las obras donde la ironía se presenta a la manera de una parábasis permanente. Conviene recordar que en la comedia antigua solía llamarse parábasis al momento en que el coro dialogaba con los espectadores, llevándose a efecto, así, la ruptura de la ilusión. Como señala Agamben en Profanaciones:

En el gesto de la parábasis, cuando la representación se quiebra y los actores y espectadores, autor y público intercambian los lugares, la tensión entre escena y realidad disminuye y la parodia conoce quizá su única disolución. El diálogo escénico —íntima y paródicamente dividido— abre un espacio a su lado […] y se convierte en coloquio, simple y humana conversación (62).

Del periodo romántico la ruptura de la ilusión por medio de la parábasis se da en Gato con botas de Tieck (1797), montaje teatral del cuento popular del mismo nombre, recopilado en 1697 por Charles Perrault. En esta puesta en escena se rompen las tradicionales reglas teatrales porque el fin de la obra no es otro que destruir la ilusión y gestar efectos distintos de los habituales en el teatro: los espectadores conversan en la platea, el autor realiza opiniones, actores y público dialogan como parte del montaje. La historia misma queda, entonces, relativizada. Asimismo, en El mundo al revés (1797) del mismo escritor, a un hostelero el autor le cede la palabra para que comente su postura sobre el arte teatral:

Antes, en los buenos tiempos, no había obra en que no se viese una hostería con su hostelero. Hay cientos de piezas en las que la mejor

intriga se preparaba ahí, en mi hostería, en esta sala. A veces era un príncipe disfrazado que gastase todo su dinero, otras un ministro o un conde rico y todos venían a mi casa a estar al acecho. Sí, incluso en las obras traducidas del inglés, podía yo encontrar unas monedas que ganar. Pero, claro, eso no era siempre de color de rosa. Había momentos en que era preciso ser miembro de una banda de granujas y entonces nos dejábamos sacudir por los personajes morales de la obra. Pero en fin, a pesar de todo, se trabajaba. En cambio ahora […] (véase Schoentjes, 98-99).

El metateatro de Tieck aparece como una multiplicación de los niveles de ficción, cuyo objetivo es confundir realidad e invención, al grado de anular la perspectiva del espectador sobre dichos niveles. Con respecto al tema del metateatro que podría explicar la intencionalidad de las obras del escritor romántico es conveniente recurrir al excelente análisis elaborado por Jódar Peijado en su libro Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos xx y xxi. Allí, parafraseando las palabras del director español Agapito Martínez Paramio, sostiene:

El teatro dentro del teatro sirve fundamentalmente de autoevaluación y autodiagnóstico a la situación teatral y cultural en la que se mueven los profesionales del género dramático. En definitiva, supone, desde el lado de las tablas, una reflexión sobre el medio teatral y la vida, reflexión de tipo estético, ético y filosófico, mientras que, desde el punto de vista de la sala, significa una evaluación del estado del espectador.

El teatro nos revela el hecho escénico como un juego, poniendo en evidencia que la esencia de lo representado es ficticia; esto conduce a la creencia en un mundo en el que las personas son también actores y actrices, cuyas identidades pueden intercambiarse, donde se confunden las apariencias (51).

En efecto, esta forma de parábasis, como también ha estudiado Agamben (2009), pertenece al ámbito teatral, pero Schlegel utiliza el concepto para aplicarlo sobre todo a las novelas, las cuales son, desde su punto de vista, los diálogos socráticos del presente porque reproducen el juego de Sócrates con los sofistas. Con tal idea anticipa no sólo la importancia que tendrá la metaficción en la narrativa moderna y contemporánea, sino también la fundamental relevancia que adquirirá el lector —como señalan las diferentes teorías de la recepción— en el siglo xx.

Detengámonos un momento en esto. A mediados del siglo pasado —a diferencia de lo sostenido por Bajtín y comentado en el apartado de la intertextualidad, en torno a que no es posible obviar que tras un texto hay un escritor—, sobre todo entre los teóricos de la literatura en Francia, se hace cada vez más insistente la aseveración de la desaparición del personaje "autor" cuando comienza la escritura. Es Roland Barthes, con su ensayo La muerte del autor, publicado en 1967, quien delinea las directrices de la tesis. El texto inicia con una frase del narrador de Sarrasine, la novela de Balzac, cuyo personaje principal es un castrado disfrazado de mujer. La frase del narrador es la siguiente: "Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos". Tras estas líneas, Barthes se pregunta:

¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas "literarias" sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el banco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

Según Barthes, esta muerte siempre se ha dado al nacer la escritura, mas las concepciones sobre dicho fenómeno han variado a lo largo del tiempo. Incluso, en las sociedades primitivas los relatos formaban parte de un código narrativo que era transmitido por el chamán o el mediador, pero quien propagaba las historias no representaba a una persona de manera individual. Es con la modernidad cuando nace el personaje del autor, acaso por la importancia o el prestigio que adquiere la noción de "individuo". De allí que se interpreten las obras artísticas en función de la vida de sus autores, como la suposición generalizada de que los lienzos de Van Gogh son producto de su locura, o que la obra de Baudelaire se explica por el fracaso del escritor en su vida privada.

Sin embargo, añade en esa reflexión, todo texto está construido con escrituras múltiples que proceden de varias culturas, las cuales establecen un diálogo, una parodia o una contestación. Toda esa multiplicidad es recogida no por el autor, sino por el lector del texto, espacio en el que se inscriben todas las citas que componen un discurso. Esto significa que la unidad textual no está en su origen, sino en su destino, destino que no es personal porque el lector es un hombre "sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes). En síntesis, lo que Barthes desea dejar en claro es que al lector le llega el lenguaje a través de la escritura de muchos escritores que se difuminan en medio de las redes de palabras, ya que al momento de escribir, todo escritor se aleja de su individualidad. Tal reflexión fue de suma importancia en el momento de ser gestada porque no se debe olvidar que los estudios decimonónicos vinculaban de forma totalmente estrecha la biografía de los autores y sus obras. Con el paso del tiempo, las ideas de Barthes se matizaron para incluir el contexto de la escritura, pero en aquel entonces germinaron muy pronto no sólo entre los estudiosos de la literatura, sino también entre los escritores literarios. Por eso Italo Calvino, quien participó en muchas discusiones sobre el tema con Barthes, comenta en el texto autobiográfico Un ermitaño en París que en alguna ocasión vio en el metro de la capital francesa a un hombre que iba descalzo; no era un hippy, sino un señor de gafas y con aspecto de profesor que tal vez olvidó ponerse los calcetines y los zapatos en aquel día lluvioso, mas caminaba feliz sin que nadie lo mirase ni mostrase la

menor curiosidad. Y añade:

Cuando me encuentro en un ambiente en que puedo hacerme la ilusión de ser invisible me siento muy bien. […] Vistos en persona, los escritores pierden mucho. Creo que la condición ideal de escritor es ésta, próximo al anonimato; […]cuando el escritor no tiene un rostro, una presencia, pero el mundo que representa ocupa todo el cuadro. […] hoy, cuando más invade el campo la figura del autor, más se vacía el mundo representado; además, el autor también se vacía, queda vacío en todas partes (195).

Este parénesis sobre necesidad de desligar al autor literario de sus escritos nos permite comprender la importancia que tienen las reflexiones elaboradas por Schlegel mucho antes; sobre todo porque, precisamente, pone énfasis en el proceso de recepción de la obra. De allí que para dar forma al caos del universo y buscar el in-aprensible absoluto es necesario, dice él, ir más allá de la temporalidad de los poemas:

Hay poemas, antiguos y modernos, que exhalan por todas partes el soplo divino de la ironía. Una verdadera bufonada trascendental vive en ellos. En el interior está el estado individual que planea por encima, que se eleva infinitamente lejos de lo condicionado, por encima del arte incluso y de la virtud y genialidad propias; en el exterior, en la ejecución, la mímica de un bufón italiano tradicional (véase Schoentjes, 91).

Como se puede deducir, Schlegel anticipa el protagonismo del lector, situación que será analizada y subrayada en el siglo siguiente. Tal idea supera la aseveración de Cesare Pavese cuando dice que la literatura moderna se caracteriza por ser fundamentalmente irónica, a diferencia del arte antiguo que era sobre todo religioso, lo cual es cierto, pero el pensador romántico

descubre que el lector actual puede captar los elementos irónicos en obras de antaño, porque la ironía invita a participar en un juego de connivencias.

Sobre el desvelo de la ficción de las obras irónicas, Schlegel menciona que El Quijote de la Mancha es la novela más importante que utiliza esta estrategia narrativa y donde la ironía se presenta a la manera de una parábasis permanente. Es probable que el pensador romántico haga referencia a la parábasis en la obra de Cervantes porque, como sostienen varios estudios, hay gran teatralidad en la novela del caballero de la triste figura. Además, es claro que la narración tiene grandes dosis de metaficción. Desde las primeras líneas del prólogo, el narrador comenta:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno […] Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte así con lágrimas en en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres (77-78).

Esta parte citada puede ser interpretada de muchas maneras, pero quisiera hacer mención del distanciamiento irónico que el discurso sugiere. El autor del Quijote niega ser el padre del personaje y sólo acepta ser su padrastro. Esto podría significar que Cervantes se asume como progenitor del libro, motivo por el cual el protagonista de la historia es, en realidad, hijo de la escritura. Es decir, con gran ironía sugiere algunas de las ideas comentadas antes sobre el papel del escritor en relación con su obra.

Asimismo, de las muchas ocasiones en que la novela cervantina

hace referencia a la escritura literaria, me parece singularmente lúdico e irónico lo sucedido en el capítulo tres de la primera parte, cuando el primer ventero le pregunta a don Quijote si lleva dinero consigo, a lo que él responde de forma negativa, con el argumento de que jamás había leído en las historias de los caballeros andantes que trajeran blanca (moneda de cobre de poco valor). El comentario posterior del ventero es extraordinario. De acuerdo con el narrador:

A esto dijo el ventero que se engañaba: que, puesto caso que en las historia no se escribía, por haberles parecido a los autores dellas que no era menester escrebir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias, no por eso se había de creer que no los trujeron; y así, tuviese por cierto y averiguado que todos los caballeros andantes, de que tantos libros están llenos y atestados, llevaban bien herradas las bolsas (117).

Por ese sendero transita toda la obra de Cervantes. El autor siembra el camino que recorrerán muchos escritores contemporáneos, considerados incluso como posmodernos. Y, sin entrar a esa categorización de narrativas, lo cierto es que el escritor español abre un sendero de veredas a recorrer, inusitado en el momento en que escribió la que puede ser considerada como la mejor novela de la modernidad. Tan es así que no podemos soslayar el hecho de que el concepto de metaficción —ejercitado por él— es de reciente creación; digamos, poco más de 50 años, a partir de los trabajos elaborados por Philip Glass y Robert Scholes, pero, sobre todo, con el estudio de la canadiense Linda Hutcheon.

Otro ejemplo de ruptura de la ilusión es Jacques el fatalista (1796), donde el ilustrado Denis Diderot narra la historia de un criado (Jacques) y su amo que juntos viajan, mientras el segundo le pide al primero que le cuente la historia de sus amores, pero este contar se interrumpe de forma constante por diversas situaciones, entre ellas, las pausas en la trama utilizadas por el narrador para dialogar con el lector, como cuando avisa que mientras Jacques y su amo duermen aprovechará el tiempo para narrar la historia del hombre que tocaba el contrabajo en prisión. En el relato sobresale, cier-

tamente, como bien señala Kundera, el carácter polifónico del mismo, de tal forma que los narradores se interrumpen entre sí: el autor dialoga con el lector, el amo lo hace con Jacques, este último con el amo, mientras el posadero dialoga con su auditorio, etcétera. Además, los narradores cuentan los diálogos dialogando, lo que genera una prolífica conversación en voz alta.

El desvelo del artificio por medio de la metaficción constituye una forma subversiva del arte que será especialmente ejercitada por los escritores del siglo xx, bajo la influencia decisiva de Nietzsche, como Borges, Musil, Proust, Joyce, Beckett, Woolf, Cortázar, Kundera, Calvino, Robbe-Grillet, Onetti, etcétera. Recordemos que la metaficción es una ficción autorreferencial, a través de la cual se hacen explícitas, al interior de un relato, las estrategias utilizadas para la creación de esa misma narración. Según Jesús Eduardo Oliva Abarca, la metaficción tiene implícitos un problema netamente literario y otro que podría denominarse filosófico:

La metaficción se define regularmente como el fenómeno manifestado en aquellas obras narrativas de ficción que "exponen" sus propias estrategias discursivas, en un proceso autorreferencial, con el objetivo de problematizar a la obra en sí, como a las concepciones o expectativas del lector por medio de una determinada postura "filosófica" respecto a la realidad, la individualidad, la subjetividad o las relaciones interpersonales (116).

Veamos algunos ejemplos y empecemos con La insoportable levedad del ser de Milan Kundera, donde hay constantes pausas narrativas, de forma tal que el tiempo de la historia es menor al tiempo del relato debido a que en la novela se combinan reflexiones filosóficas, estéticas y existenciales con la narración. Así, se analizan obras musicales, se realizan meditaciones sobre el proceso de creación literaria e, incluso, se comentan diferentes definiciones por países de algunos conceptos como la compasión. Asimismo, se presenta un pequeño diccionario de palabras incomprendidas en tres partes, que muestran las dificultades comunicativas entre algunos personajes de

la narración.

La obra de Kundera no empieza con la trama narrativa. De inicio, el narrador, haciendo las veces de autor implícito, comparte con el lector la inquietud existencial de la que nace la historia y que está vinculada a la noción del eterno retorno de Friedrich Nietzsche: “La idea del eterno retorno es misteriosa y con ella Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos: ¡pensar que alguna vez haya de repetirse todo tal como lo hemos vivido ya, y que incluso esa repetición haya de repetirse hasta el infinito! ¿Qué quiere decir ese mito demencial?” (9).

Líneas después, el escritor interpreta lo que desde su perspectiva significa ese concepto nietzscheano, aplazando el inicio de su relato, pero narrando una experiencia personal que da pie a la reflexión de las ideas del pensador alemán y de su propia escritura:

No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas de la fotografías me emocioné: me habían recordado el tiempo de mi infancia; la viví durante la guerra; algunos de mis parientes murieron en los campos de concentración de Hitler; pero ¿qué era su muerte en comparación con el hecho de que las fotografías de Hitler me habían recordado un tiempo pasado de mi vida, un tiempo que no volvería? Esta reconciliación con Hitler demuestra la profunda perversión moral que va unida a un mundo basado esencialmente a la inexistencia de un retorno, porque en ese mundo todo está perdonado de antemano y, por tanto, todo cínicamente perdonado (10).

Posteriormente, Kundera menciona que la noción del eterno retorno le permitió visualizar a uno de los protagonistas de su novela: “Pienso en Tomás desde hace años, pero no había logrado verlo con claridad hasta que me lo iluminó esta reflexión. Lo vi de pie junto a una ventana de su piso, mirando a través del patio hacia la pared del edificio de enfrente, sin saber qué debe hacer” (3). Ésa es la tesitura de toda la novela. El escritor reflexiona y comparte la

manera en que nacieron sus personajes, las preocupaciones por la invasión de Checoeslovaquia, su distanciamiento con palabras que de tanto repetirse ya no significan nada. Por ejemplo, señala que Tomás nació de la frase "einmal ist keinmal" (lo que sólo ocurre una vez es como si no ocurriera nunca), mientras Teresa nació de una barriga que hacía ruido. O bien:

los personajes no nacen como los seres humanos, del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre lo que nadie ha dicho aún nada esencial. ¿Acaso el autor no puede hablar más que de sí mismo? […] Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso los quiero por igual a todos y todos me producen el mismo pánico: cada uno de ellos ha atravesado esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo), que me atrae. Es más allá de ella donde empieza el secreto por el que se interroga la novela. Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo (231-232).

La novela demuestra que con las lecturas superficiales no es posible efectuar una interpretación que abarque las distintas aristas del relato metaficcional. Entre los varios niveles de realidad o irrealidad debe deambular el lector para establecer un diálogo fructífero con lo leído.

Otro asiduo lector de Nietzsche, el escritor uruguayo Felisberto Hernández, también acude en algunas de sus obras a la estrategia metaficcional. Es el caso de Diario de un sinvergüenza, donde el narrador, firmando con las iniciales del autor, FH, habla del día en que descubre que su cuerpo (al que llama "el sinvergüenza") no le pertenece, que su cabeza (a la que llama "ella") lleva una vida aparte, y que, además, cuerpo y cabeza se entienden muy bien al margen de él, por lo que ha tomado la decisión de dedicarse a encontrar su "yo". Escrito a manera de diario, llega un día a la siguiente conclusión:

En una etapa de optimismo, y casi de cura, el autor (del diario) buscó cierta unidad de lucha, por lo menos, entre el cuerpo, la cabeza y él, para poder tener una actitud leal ante el mundo. Pero después cayó en una gran desilusión. Su yo, además de fantasma inaprensible, era solitario. Ni el cuerpo, con sus múltiples codicias, pudo hacer de él un "yo" social; ni la cabeza, con su astucia y con una inmensa fuerza de pensamientos ajenos, pudo atraparlo. Aún no sabe, mi yo, cómo vive con ellos y con todos. Parece que quisiera crearse otra existencia que no sabe cómo será, sin importársele gran cosa [de] él, con un egoísmo que no parece ni del cuerpo ni de la cabeza (378).

Pero son muchos más los escritores que crean ficciones autorreferenciales en América Latina. De entre ellos, podría mencionarse a Salvador Elizondo, Macedonio Fernández, Guillermo Cabrera Infante, Efrén Hernández, Augusto Monterroso, Oliverio Girondo y, por supuesto, el maestro de las narraciones metaficcionales, Jorge Luis Borges. También es necesario incluir los relatos experimentales de Julio Cortázar, quien en La vuelta al día en ochenta mundos habla de su obra, haciendo referencia a su cercanía con algunos escritores latinoamericanos irónicos, que crean sus obras desde la multiplicidad y que de forma constante reflexionan sobre el proceso de escritura. Así, alaba a Felisberto Hernández por explicar que sus pensamientos oscilan entre el infinito y el estornudo; o bien, a Macedonio Fernández por la pluralidad de paradojas que aparecen en sus escritos, con frases como: "si suprimo (del texto) una (palabra) más no cabe" (21, tomo I).

Precisamente, los paratextos de Macedonio Fernández son empleados —por este escritor quizá poco conocido fuera de Argentina, pero muy valorado de merecida manera en su tierra— para realizar comentarios metaficcionales sobre el lector o su escritura con gran ironía e ingenio. Así, en "Una novela que comienza" inicia con un prólogo, firmado por todo el autor, que va dirigido a los lectores de los comienzos; o sea, la mayoría:

El poco disimulado género de los "lectores de comienzos", el más probado, decidido y celoso de su comodidad, creo que aquí no se hará esperar en felicitarme y darme ánimo para no ulteriorizar esta Novela que comienza, para que no trueque mi obra con seguirla y no me despeñe estirando a más tan concluido comienzo. Santo consejo.

Más adelante, a pie de página, señala: ¡Basta de citar siempre a otros autores!, hay que citarse a sí mismo y confiar en la virtud corroborante de las autocitas! (en Manera de Una Psique sin Cuerpo. Relatos, poesía y metafísica, 45).

AntonioTabucci también recurre a los metatextos para hablar de sus novelas, como sucede en la nota introductoria de Réquiem, firmada con las iniciales A.T.:

Esta historia, que se desarrolla a lo largo de un domingo de junio en una Lisboa desierta y tórrida, es el Réquiem que el personaje a quien llamo "Yo" tiene que interpretar en este libro. Si alguien me preguntara por qué esta historia ha sido escrita en portugués, le contestaría que una historia como ésta sólo podía ser escrita en portugués, y ya está. […] Este Réquiem, además de una "sonata", es también un sueño en el que mi personaje va a encontrarse con vivos y muertos en un mismo plano" (7-8).

Para concluir este apartado, no puedo dejar de lado una de las obras más representativas de la narrativa metaficcional contemporánea, la cual ha sido minuciosamente estudiada, comentada y citada por la riqueza de las reflexiones que allí se encuentran sobre el proceso de escribir, de leer, del mundo editorial, de las traducciones, etcétera. Se llama Si una noche de invierno un viajero, escrita por Italo Calvino en 1979, donde el yo de la escritura se incluye en el propio relato, y a través de la lectora Ludmilla se llega a comprender que poco tiene que ver la persona

del autor con el papel del autor, que las novelas se hacen a sí mismas y que no existen originales sino sólo sus rastros, además de que únicamente existen lecturas y no textos, ideas todas muy cercanas a las desarrolladas por Barthes en la muerte del autor. La ventaja aquí es que Calvino pone en práctica tales concepciones con consecuencias paradójicas y, por tanto, irónicas. Por ejemplo, en cierto momento dice el narrador: “Es tu espera lector que empuja al autor hacia ella, al iniciar una conversación que deberé truncar lo más pronto posible, para alejarme, desaparecer (17), pero después confiesa:

En realidad estaba establecido que pasase por aquí sin dejar rastro; y en cambio cada minuto que paso por aquí dejo rastro: dejo rastro si no hablo con nadie pues me califico como uno que no quiere abrir la boca; dejo rastro si hablo pues toda palabra dicha es una palabra que queda y puede volver a aparecer a continuación, con comillas o sin comillas. Quizá por esto el autor acumula suposición tras suposición en largos párrafos sin diálogos, un espesor de plomo denso y opaco en el cual yo pueda pasar desapercibido (19).

Esta irónica confesión va de la mano, de forma paradójica, con la confirmación de que muchas de las capas del yo-autor no pertenecen al individuo-autor, pues el punto de partida de la cadena narrativa, el verdadero primer sujeto de la escritura, aparece cada vez más distante, más disperso, más confuso, como si se tratara de un yo-fantasma, un lugar vacío, una ausencia. Pero, además, como buen exponente de la narrativa de la multiplicidad (atributo también de la ironía), Calvino ejemplifica en Si una noche de invierno un viajero la técnica de lo inacabado, debido a que el relato consta de diez inicios que no terminan nunca.

En fin, con este extraordinario ejemplo cerramos el tema de la ruptura de la ilusión y la metaficción literaria, no sin antes hacer la aclaración que este lúdico ejercicio también podría hacerse en otras expresiones artísticas. Piénsese, por ejemplo, la manera en que Velázquez pinta el pintar o, en el más puro estilo del artista español, pueden citarse aquellas películas donde los directores

aparecen en escena o donde los personajes se rebelan del papel que se les ha asignado en un filme.

5) Intertextualidad

Para analizar el aspecto intertextual de las narraciones irónicas hay que partir de una premisa básica con el fin de evitar confusiones: todo texto es intertextual porque detrás de él hay lecturas de otros textos que son, directa o indirectamente, comentados, reseñados, descifrados, ampliados o refutados. Por eso solía decir Borges que la lengua es un sistema de citas.

Asimismo, la recepción de todo texto es realizado por el lector con lecturas que lleva a cuestas y también interpretando la intertextualidad del texto leído. Mas aquí interesa subrayar dos formas de intertextuali- dad que están estrechamente relacionadas con la narración irónica. Me refiero a la manifiesta y la constitutiva. Como su nombre lo indica, la primera es aquella intertextualidad que abierta y explícitamente se crea a partir de otros textos, ya sea porque toma elementos o fragmentos de ellos o, bien, porque la obra en sí es un guiño claro de una precedente. En cambio, la constitutiva da cuenta de un texto que se construye con elementos de otros tipos de textos que tienen registros diferentes, como podría ser el caso de una novela que asemeja ser histórica aunque no lo sea, pero lo parece porque en su elaboración emplea recursos frecuentemente empleados en narraciones de sucesos “reales”.

En ambos casos, el lector es convidado a participar de manera activa en su interpretación, no sólo tejiendo todos los elementos que constituyen el relato, sino también vinculándolo con otras narraciones, otras reflexiones y otras formas de concebir el mundo. Así, al recurrir a diferentes pre-textos, el escritor irónico prefigura un lector capaz de descubrir el juego intertextual, un lector competente para descifrar la polifonía interna del texto que abre las posibilidades interpretativas y multiplica los senderos por donde puede deambular el pensamiento.

Antes de proponer algunos ejemplos de la intertextualidad en la

narrativa irónica, es importante hacer un paréntesis para elaborar una breve síntesis de la historia del concepto, empezando con los estudios elaborados por Bajtín. En el ensayo “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, publicado por la Biblioteca virtual universal, Raquel Gutiérrez Estupiñán establece que gran parte de los estudiosos de la literatura está de acuerdo en que la teoría de la intertextualidad tiene su origen, precisamente, en las reflexiones realizada por Mijaíl Bajtín, además de considerar que hay equivalencia entre ese concepto y el de dialogismo, porque a partir del análisis de la novela de Dostoievski desvela el teórico ruso que el escritor es consciente de la multiplicidad de palabras ajenas que orientan su propia escritura, mas se requiere tener la sensibilidad necesaria para percibir la singularidad de los discursos de los otros (Gutiérrez).

Recupera Gutiérrez la teoría de J. F. Durey (1992) al considerar que Bajtín no reduce el diálogo narrativo al ámbito de los textos, sino que allí están incluidos autores, textos e intertextos. Tener en cuenta esto es relevante porque estudios posteriores sobre la intertextualidad tienden a desconocer la participación humana como elemento central del diálogo, olvidando que un escritor responde con su texto literario a otro texto que presupone otro autor.[2]

Esto queda muy bien especificado en el libro Problemas de la poética de Dostoievski; en especial, en el capítulo denominado “La palabra en Dostoievski”, donde Bajtín puntualiza que el nombre otorgado al apartado tiene una intencionalidad muy clara: el uso del concepto “palabra” va más allá del objeto estudio de la lingüística porque para él dicho término forma parte de la lengua plena, viva y completa. Por eso el teórico no reduce sus análisis a desentrañar el carácter lingüístico de las obras del escritor ruso, sino que sus reflexiones están relacionadas con la “translingüística”, definida esta última como el estudio de los aspectos de la vida de las palabras, ya que las relaciones dialógicas son necesariamente de carácter extralingüístico:

todo enunciado posee un autor a quien percibimos como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe, las

formas de su autoría real también pueden ser diferentes […] pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente. La reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona (257).

Hay sobre todo un grupo de fenómenos artísticos que por su naturaleza no pueden ser estudiados por la lingüística, o no sólo por ella. Dentro de este conjunto, además del diálogo que se expresa siempre a través de réplicas, Bajtín incluye el relato oral y la parodia. Estos tres fenómenos, a pesar de tener características muy distintas, poseen como rasgo común el hecho de que la palabra ostenta, en ellos, una doble orientación, tanto hacia el objeto del discurso como hacia el discurso ajeno. Esto se muestra con nitidez en el caso de la parodia, ya que si "no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización o la parodia tal como lo percibe el discurso habitual […], la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra (Problemas…, 258).

Ahora bien, esto no implica que las voces de los personajes están atadas a las del autor de una obra literaria, por lo que se equivocan quienes consideran que los estudios de Bajtín están encaminados al análisis de la ideología de los escritores. Muy lejanas de esta postura están sus reflexiones. Por ejemplo, al examinar los discursos de los personajes de Dostoievski, el teórico ruso llega a la conclusión de que incluso aquellas palabras que son expuestas con la más absoluta convicción por un personaje, casi siempre resultan de un diálogo interior, de tal forma que las frases pronunciadas vienen a ser una réplica para persuadir al personaje mismo que las profiere; es decir, son resultado del desdoblamiento del uno en dos: "La exageración del tono persuasivo atestigua la oposición interna de la otra voz del personaje. En los personajes de Dostoievski casi no existe el discurso plenamente ajeno a las luchas internas" (Problemas…, 368).

Desde esa perspectiva translingüística, que me parece más interesante a las nociones de Barthes sobre la muerte del autor que comentaré más adelante, Bajtín acentúa la necesidad de analizar la

multiplicidad de voces que ofrece una novela, multiplicidad que incluye los discursos de los personajes, los de las voces narrativas, los diálogos internos y las voces extralingüísticas. Gracias a ese enfoque integral resulta muy enriquecedor el término de intertextualidad, derivado de la teoría de Bajtín, para comprender los cambios que sobre el tema ha experimentado la literatura a lo largo del tiempo, debido a que él clarifica la significativa ruptura que se da entre la novela polifónica moderna y la función del diálogo en los escritores anteriores del siglo xx, como sería el caso de Dostoiveski, Rabelais o Swift. Por ejemplo, estudios específicos podrían distinguir la diferencia existente entre las narraciones de los autores decimonónicos y la de escritores del siglo xx.

Este trazado sobre la polifonía va a conducir a nuevos postulados en el mundo literario a partir de los años sesenta. En 1967 Julia Kristeva aborda los términos de "intertextualidad" y "carnavalización". Dos años más tarde regresa a la discusión sobre el primer concepto, lo que impulsará la difusión del término en los círculos críticos de entonces, sobre todo porque las aportaciones de la teórica de origen búlgaro serán sumamente relevantes para los estudiosos de la relación entre textos literarios. Ella rescata de la obra de Bajtín el papel que juega el contexto cultural en la relación intertextual, dado que la palabra literaria es un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras que incluye al escritor, al destinatario y al contexto cultural:

Bajtín es uno de los primeros en sustituir el recorte estático de los textos por un modelo en el cual la estructura literaria no es sino en donde se elabora con relación a otra estructura. […] sitúa el texto en la historia y la sociedad considerada en sí mismas como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta re-escribiéndolos […] la única manera que tiene el escritor de participar en la historia es entonces la transgresión de esta abstracción [que es la historia lineal] por una escritura-lectura, es decir por la práctica de una estructura significante en función de una oposición a otra estructura. La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos. Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que supera la lógica del discurso

codificado y que no se realiza plenamente sino al margen de la cultura oficial (Kristeva, citada en Pouliquen).

Desde su punto de vista, entonces, la palabra en el texto pertenece tanto al sujeto de la escritura como al destinatario. El universo discursivo del libro posee, dice ella, un eje horizontal, que equivale al diálogo y, por tanto, a la relación sujeto-destinatario, y otro vertical que relaciona al texto con el contexto,[3] lo que significa afirmar que la palabra literaria es un cruce de otras anteriores: "No es un punto (un sentido fijo), son un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual" (Kristeva, 188).

De este dialogismo, Kristeva desarrolla la noción de intertextualidad como escritura subjetiva y comunicativa, donde la persona-sujeto de la escritura cede su lugar a la ambivalencia de la escritura. Y ello porque, como también afirmará Foucault, los márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortados: más allá del título, de las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red (Foucault, 37).

A su vez, Gérard Genette, en Palimpsestos. La literatura en segundo grado, recurre al concepto de "transtextualidad" para abarcar "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (9-10). Además, enumera cinco tipos de relaciones que se manifiestan en los textos, siendo éstos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

La intertextualidad (concepto tomado de los estudios de Kristeva) es definida como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia de un texto en otro, y que puede asumir la forma de la cita entrecomillada, el plagio o la alusión.

El paratexto —que incluye título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias o prólogos, así como notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, sobrecubiertas y todo

tipo de señales accesorias— tiene la finalidad de procurar un entorno al texto. Genette pone un interesante ejemplo de este segundo aspecto de la transtextualidad. Comenta que los capítulos de Ulises de Joyce, en su prepublicación por entregas, llevaban un subtítulo que detallaba su relación con los episodios de la Odisea, tales como Sirenas, Nausícaa o Penélope. Sin embargo, en la publicación del libro éstos fueron eliminados por el autor, pese a que, según el teórico francés, tenían una significación sumamente importante, por lo que sería necesario preguntarse, concluye Genette, si tales subtítulos podrían ser considerados como parte de la novela de Joyce o no, pero tal pregunta no tuvo respuesta.

La metatextualidad es definida como el vínculo que une un texto a otro que habla de él sin citarlo o nombrarlo, mientras la architextualidad es el objeto de la poética o, dicho en otros términos, "el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto en singular" (9).

Por último, la hipertextualidad es aquella que une un texto a otro anterior, pero que "se injerta" de una manera que no es la del comentario. "Como se ve en la metáfora se injerta y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Vendría a ser el caso de un texto en segundo grado derivado de otro preexistente. Ejemplo de ellos es la parodia o el pastiche.

Los ejemplos de la intertextualidad son innumerables en la literatura moderna y contemporánea. La alusión, por ejemplo, es algo empleado por una gran parte de los escritores del siglo xix y sobre todo del xx y del actual. Flaubert, Maupassant, Zola, Kafka, Beckett, Sartre, Camus, Woolf, Joyce, Sciascia, Cortázar, Kundera, Calvino, Pavese Consolo, Roth, entre muchos otros, aluden en sus escritos a las narraciones o las ideas de otros narradores, poetas o filósofos. La cita es algo más inusual. A bote pronto pienso en Las cosmicómicas de Italo Calvino, donde el escritor transcribe citas de libros científicos, a partir de los cuales construye las pequeñas narraciones que integran el libro. Por ejemplo, el cuento "Al nacer la luna", empieza con el siguiente párrafo, separado de la historia y con letras cursivas: "Los planetas del sistema solar, explica G. P. Kuiper, comenzaron a modificarse en las tinieblas por la

condensación de una nebulosa fluida e informe. Todo estaba frío y oscuro. Más tarde el sol empezó a concentrarse hasta reducirse a las dimensiones actuales, y en ese esfuerzo la temperatura subió a miles de grados y empezó a emitir radiaciones en el espacio" (16).

En cuanto al plagio, es difícil de especificar el concepto porque es muy débil la línea que divide, por un lado, el juego intertextual de un texto que reproduce a otro para invitar al lector a participar en la reconstrucción de ambos escritos y su interacción, y, por otro, la copia directa sin aclaración, cuyo único objetivo es apropiarse de la autoría de un texto ajeno.

Sobre este último tema, se puede narrar un suceso que cimbró el ambiente cultural de América Latina cuando la revista Vital, dirigida por Vicente Huidobro, reprodujo en enero de 1935 la transcripción de dos poemas aparecidos en la revista PRO dos meses antes. Uno era la traducción del poema 30 de Rabindranath Tagore, y el otro era el poema 16 de Pablo Neruda. Tras la lectura de ambos textos, el lector entiende por qué los editores de PRO no realizaron comentario alguno sobre el tema, ya que la similitud o el plagio de Neruda se muestra de manera transparente. A continuación, me permito transcribirlos:

poema 30

Tú eres la nube crepuscular del cielo de mis fantasías. Tu color y tu forma son los del anhelo de mi amor. Eres mía, eres mía, y vives en mis sueños infinitos.

Tienes los pies sonrojados del resplandor ansioso de mi corazón. ¡Segadora de mis cantos vespertinos! Tus labios agridulces saben a vino de dolor. Eres mía, eres mía y vives en mis sueños solitarios.

Mi pasión sombría ha oscurecido tus ojos, ¡cazadora del fondo de

mi mirada! En la red de mi música te tengo presa, amor mío. Eres mía, eres mía y vives en mis sueños inmortales. (De “El jardinero”, traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez, Madrid, 1917).

poema 16

En mi cielo al crepúsculo eres como una nube y tu color y forma son como yo los quiero.

Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces, y viven en tu vida mis infinitos sueños.

La lámpara de mi alma te sonrosa los pies, el agrio vino mío es más dulce en tus labios, oh segadora de mi canción de atardecer. ¡Cómo te sienten mía mis sueños solitario!

Eres mía, eres mía, voy gritando en la brisa de la tarde y el viento arrastra mi voz viuda. Cazadora del fondo de mis ojos tu robo estanca como el agua tu mirada nocturna.

En la red de mi música estás presa, amor mío, y mis redes de música son anchas como el cielo. Mi alma nace a la orilla de tus ojos de luto. En tus ojos de luto comienza el país del sueño.

Pablo Neruda (De 20 poemas de amor y una canción desesperada.

Nacimiento. Santiago, VI-1924).

Si comparamos un poema con otro podemos ver la similitud entre

ellos. Veamos sólo las primeras líneas, transcribiendo primero la traducción de Zenobia al poema de Rabindranath Tagore y en la siguiente línea la frase de Neruda que se le asemeja:

—Tú eres la nube crepuscular del cielo de mis fantasías.

—En mi cielo al crepúsculo eres como una nube…

—Tu color y tu forma son los del anhelo de mi amor.

—Y tu color y tu forma son como yo los quiero.

—Eres mía, eres mía y vives en mis sueños infinitos.

—Eres mía, eres mía, mujer de labios dulces y viven en tu vida mis infinitos sueños.

—Tienes los pies sonrojados del resplandor ansioso de mi corazón.

—La lámpara de mi alma te sonroja los pies.

(http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002197.pdf)

Finalmente, cuando se extendió el rumor del plagio, Pablo Neruda tuvo que aceptar que su texto era una paráfrasis del poema de Tagore, pero que olvidó mencionarlo cuando envió a la imprenta el poemario Veinte poemas de amor y una canción.

Regresando al tema de la intertextualidad literaria, quizá el paratexto más socorrido por los escritores para dialogar con otros es el epígrafe, cuyo objetivo puede ser un homenaje al texto previo, un

guiño sobre las influencias que han incidido en la propia escritura u orientar la lectura del relato. Esa misma finalidad puede tener un prólogo, como sucede en El Quijote de la Mancha, como señalamos en el apartado de la metaficción.

Feliz Martínez Bonati realiza una interesante reflexión sobre la intertextualidad en la narración de Cervantes en el libro El Quijote y la poética de la novela. Desde su perspectiva, el sentido estricto de intertextualidad es la evocación, en el texto de una obra, de otro texto que puede ser citado, parafraseado, parodiado o eludido. Esto significa que existen dos discursos, el dado y el evocado, que se muestran de forma paralela. Por ejemplo, son muchos los estudios que centran sus análisis en la parodia realizada por Cervantes a los libros de caballería. No obstante, Martínez Bonati señala:

Es claro que el Quijote, en tanto parodia, tiene una importante dimensión de intertextualidad. Pero no debe pasarse por alto que no es del todo exacto hablar del Quijote como de una parodia de los libros de caballerías (si bien siempre puede decirse que es una sátira de ellos). El discurso cervantino (salvo en ocasionales tiradas de don Quijote) nunca se asemeja al caballeril, ni aun cuando introduce motivos familiares de los libros de caballerías. Y el mundo de don Quijote difiere radicalmente del mundo de éstos (78).

Es decir, en el plano básico de la narración hay una gran diferencia con los relatos caballerescos; en todo caso, podría decirse que plasma y deforma lo pastoril, cortesano, picaresco o bizantino.

Otro aspecto de la intertextualidad en el Quijote —que invita a la participación activa del lector, en la interpretación de la novela— es la alusión constante de obras y de autores reales, como sucede en el capítulo 6, “El donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, donde los personajes revisan y comentan los libros que allí se encuentran para ver cuáles se queman y cuáles merecen salvarse de la hoguera. Los especialistas de esta obra coinciden en que este capítulo es una joya de crítica literaria, que de ligera manera aparece en diálogos

como el suscitado cuando el cura y el barbero tienen en sus manos Las cuatro de Amadís de Gaula:

[El cura]: Parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen déste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego.

—No, señor —dijo el barbero—; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.

—Así es verdad —dijo el cura—, y por esa razón se le otorga la vida por ahora (137).

Más irónica todavía es la parte en que los dos personajes comentan La Galatea del mismo Cervantes, al encontrarlo el cura junto a El cancionero de López Maldonado y preguntándole al amigo de qué trata ese libro:

—La Galatea de Miguel de Cervantes —dijo el barbero—. Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervanates, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre (147).

Por cierto, si regresamos a la lectura de este capítulo, podemos

confirmar algo de mucha relevancia: en ese solo apartado están todos los atributos de la ironía: levedad, paradoja, multiplicidad, metaficción e intertextualidad. En esa tesitura camina toda la novela, entendiéndose por qué atrajo tanto la atención de Schlegel.

Para concluir, y pese a reconocer que este tema es inagotable y que la lista de obras intertextuales es innumerable, sería un error no mencionar las narraciones de Jorge Luis Borges, acaso uno de los escritores más ilustres en el uso no sólo de los diferentes tipos de intertextualidad, sino en el vínculo de ésta con la metaficción, como se puede comprobar con la lectura de Pierre Menard, autor del Quijote o La biblioteca de Babel, publicados ambos cuentos en 1940. Además, sólo alguien con la lucidez de este escritor, y con la elegancia irónica de su prosa, pudo elaborar el extraordinario prólogo del libro de relatos Ficciones, que finaliza así: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario" (12).

Sobre el tema y entre paréntesis, hace años llegó a mis manos un libro que ha llegado a ser imprescindible porque con frecuencia lo vuelvo a leer. Se llama Diálogos y está integrado por una serie de entrevistas radiofónicas que Osvaldo Ferrari le hizo a Jorge Luis Borges sobre temas muy diversos y su relación —personal o literaria — con autores de distintas latitudes y épocas como Kipling, Conrad, Flaubert, Alfonso Reyes, Macedonio Fernández, Voltaire, Platón o Kafka. No es un libro académico, pero gran parte de la charla gira en torno a preguntas que los libros científicos, literarios, teológicos o filosóficos también se hacen. Borges habla de la vida y de la muerte, de la literatura y del mito, de la posibilidad de la verdad y de la incertidumbre; de las paradojas y de la conjetura, de la existencia o no de Dios, por ejemplo.

Lo fascinante es el gusto por la conversación que muestra el escritor argentino en este programa radiofónico. Para Borges no hay tiempo ni espacio cuando de charlar con otros autores se trata. Pues bien, de eso trata el tema de la intertextualidad: de la conversación de los textos dados con los evocados, con los posibles lectores, con los textos que tal vez los lectores leen, con textos todavía no escritos,

con los no leídos, con los improbables pero sugeridos por otra voz narrativa.

3

En efecto, en Palomar recuerda el protagonista la época en que sentía la imperiosa necesidad de generar modelos, donde lo indefinible se ocultaba en las bondades del método deductivo. Pero el problema de la obsesión por los modelos no se reducía a la visión esquemática de quien considera que es posible resolver, a través de esos esquemas, los problemas de la sociedad. En el fondo, dicha obsesión por adecuar modelo y realidad termina en actitudes de intolerancia, pues si la realidad no responde al modelo, es necesaria obligarla a adecuarse a aquél (1980).

4

El teórico ruso difiere por tanto, de lo que comentaré más adelante, en el apartado de la ruptura de la ilusión, con la idea de la muerte del autor de Roland Barthes.

5

Al hablar de contexto cultural, Kristeva se refiere a la tradición literaria y no a la literatura como mímesis de la realidad.

III. El lúdico diálogo con narradores irónicos

La fantástica ironía en “La nariz”, de Nikolái Vasílievich Gógol

Hay relatos que, como lo mencioné en la introducción, podrían estar fechados en este tercer milenio por la actualidad no sólo de sus temáticas, sino por las formas experimentales de narrar. Es el caso de las narraciones de Nikolái Vasílievich Gógol, escritor ruso de origen ucraniano, nacido el 19 de marzo de 1809.

En especial, el cuento “La nariz” posee, como veremos a continuación, todas las características señaladas en este trabajo como rasgos de la ironía. Sobre todo resaltan tres de las categorías que se vienen analizando como intrínsecas de la narrativa irónica. Me refiero a la levedad, la multiplicidad y el desvelo del artificio. Pero antes de centrarnos en éstas, se debe subrayar que todo el relato de Gógol es paradójico porque narra las acciones de una nariz que, sin dejar de ser nariz, es, al mismo tiempo, un consejero de Estado. Tal situación, sin embargo, no causa la más mínima perplejidad en las personas a las que visita, aunque sí genera alboroto entre los ciudadanos al extenderse el rumor de que una nariz anda libremente por las calles de San Petersburgo.

Además, en lo referente a la intertextualidad, si bien la narración no dialoga con otros relatos de manera explícita, sí desarrolla un tema recurrente en la literatura, en general, y en la narrativa fantástica, en particular. Me refiero a la separación de una parte del cuerpo humano que vive con independencia de la persona a la que pertenece.

Tres son los personajes del cuento: el barbero Iván Yákovlevich, quien encuentra una nariz en un pedazo de pan que se dispone a comer en su casa; el desnarigado asesor colegiado Kovaliov, quien asustado descubre un día que en lugar de nariz tiene una superficie totalmente lisa y por ello recorre la ciudad en busca del apéndice perdido, y la nariz misma que va como consejero de Estado

haciendo visitas a diversos hogares de San Petersburgo. Veamos ahora los atributos más importantes del relato; a saber, la levedad narrativa, la multiplicidad y el desvelo del artificio.

En cuanto a la levedad, podemos comprobar que “La nariz” responde a las dos últimas acepciones señaladas por Italo Calvino en su propuestas para el nuevo milenio y comentadas en el apartado sobre el tema. Esto es, en primer lugar, el caso de relatos que describen elementos sutiles e imperceptibles y, en segundo lugar, donde aparece una imagen figurada de levedad que asume un valor emblemático.

En efecto, por un lado Gógol utiliza una imagen minúscula, “la nariz”, para reflexionar sobre la superficialidad que desde su perspectiva caracteriza a la sociedad rusa de la época; por ello, a pesar del pequeño tamaño de esa parte del cuerpo, cuando el barbero Iván Yákovlevich la tira al río para deshacerse de ella siente “como si le hubieran quitado de golpe diez puds de encima”[1] (en Calvino, Cuentos fantásticos, 228), pues sabe que pertenece a un asesor colegiado que presume estar relacionado con familias de importantes funcionarios. Es decir, Gógol recurre a algo ligero para mostrar, en contraposición, el peso de la vida en Rusia; específicamente en San Petesburgo.

Importante es resaltar que la nariz misma, como personaje que se independiza de su dueño, sugiere una imagen de lo leve y lo minúsculo, ya que aparece (desprendida de Kovaliov) como un “cuerpo blanquecino” entre la miga de un “panecillo”. Tan pequeña es que cuando el asesor colegiado la recupera menciona el narrador: “Tomó con precaución la nariz en el cuenco formado por las dos manos y volvió a observarla atentamente” (244). Y luego, cuando intenta pegársela, ésta cae una y otra vez sobre la mesa con un ruido extraño, como si fuera un “corcho”. Pero, además, este visible apéndice adquiere en el cuento, efectivamente, un valor emblemático. Incluso puede afirmarse que el personaje principal del relato es la nariz misma y no Kovaliov ni Yákovlevich, ya que en torno a ella se tejen las historias y las relaciones de todos los participantes de esta fantástica trama, así como las características de la sociedad rusa de la época.

Por ejemplo, cuando Kovaliov va a una agencia de publicidad para

solicitar que se publique un anuncio en el que se piden informes sobre una nariz que va suelta por el mundo, Gógol aprovecha la ocasión para describir irónicamente que los amos alquilan a sus siervos para las faenas del hogar y que una condesa paga cien rubros a quien encuentre a su perrito perdido, al tiempo que se anuncia, debido a la miseria del pueblo, una reventa de suelas usadas. Como señalan María Da Conceição Gloria y José Antonio Hita Jiménez, en el ensayo "Fantasía y realidad en los relatos peterburgueses de N. V. Gógol":

¿Acaso resulta verosímil que la nariz del "mayor" Kovaliov se pasee por las calles de Petersburgo tras el incidente desafortunado que sufrió aquél en la barbería? Lo más sorprendente de este relato es que la historia de la nariz está narrada como algo real, mientras que la propia realidad resulta ser más inverosímil o al menos más absurda. Lo real y lo fantástico se intercambian los papeles, y la historia fantástica sirve de pretexto al autor para demostrar que lo incongruente son verdaderamente las absurdas relaciones humanas basadas en las jerarquías sociales. […] El lector llega a olvidarse de lo sorprendente que resulta que una nariz uniformada se pasee por las calles de San Petersburgo y converse con su dueño, mientras que sí debe llamarle la atención que lo importante en este mundo sean el rango y las apariencias (60-61).

En efecto, se pueden añadir más ejemplos del carácter leve de "La nariz", pues todo el cuento es un muestrario de la vivacidad y la movilidad de la inteligencia de Gógol ante un mundo que se muestra, al menos para él, cargado de constricciones públicas. Así, en términos generales estamos ante una narración ligera, lúdica y divertida que dice cosas muy serias, pero lo hace siempre a través de una serie de guiños, con una sonrisa irónica que busca la colaboración del lector para descifrar los niveles de realidad e irrealidad presentes en el cuento. El carácter irónico del cuento también se observa en la descripción de los personajes. Por ejemplo, el teórico español Joaquín Garrido explica que un personaje irónico es aquél descrito con características opuestas a las del héroe. Veamos, entonces, cómo presenta el narrador al barbero Iván

Yákovlevich:

Pero, a todo esto, he de pedir disculpas por no haber dicho nada hasta ahora acerca de Iván Yákovlevich, persona honorable bajo muchos conceptos. Como todo menestral ruso que se respete, Iván Yákovlevich era un borracho empedernido. Y aunque a diario afeitaba mentones ajenos, el suyo estaba eternamente sin rapar. El frac de Iván Yákovlevich (porque Iván Yákovlevich jamás usaba levita) orientaba tantos lamparones parduscos y grises que, a pesar de ser negro, parecía hecho de tela estampada; además tenía el cuello lustroso de mugre y una hilachas en lugar de tres botones. Iván Yákovlevich era un gran cínico (227-228).

Y al desnarigado Kovaliov, después de mencionar que era un asesor colegiado del Cáucaso, pero que se presentaba con un rango mayor para darse importancia, el narrador añade: “Kovaliov lucía multitud de dijes, unos de cornalina, otros con escudos labrados y también de los que llevan grabadas las palabras miércoles, jueves, lunes, etc.” (23). Aquí la ironía es bellamente sutil, pues para mostrar la desesperación del personaje de ascender en el entramado burocrático, el narrador sugiere que a fal- ta de condecoraciones no tiene más remedio que lucir pins con los días de la semana.

En síntesis, a pesar de lo difícil que resulta para un escritor representar la idea de levedad tomando ejemplos de la vida cotidiana, me parece que Nikolái Vasílievich Gógol lo hace de manera magistral, con una inteligencia lúdica y una incisiva mirada al mundo que le tocó vivir.

En lo referente a la multiplicidad, “La nariz” responde a la acepción tercera de Italo Calvino, es decir, la obra que al buscar integrar todo lo posible queda inconclusa por “vocación constitucional”. Al respecto, no debe olvidarse que los cuentos fantásticos, sobre todo aquellos escritos en el siglo xix, suelen tener una lógica interna irreprochable. Gógol, sin embargo, se burla de toda lógica, incluso más que Hoffman. El escritor ruso escribe en este pequeño cuento una serie de detalles que crecen hasta cubrir todo el cuadro de San

Petersburgo, como si fuese la representación de una época. De esta manera, al insertar no sólo elementos de irrealidad (la nariz como personaje), sino muchos aspectos de la realidad en el relato, termina por deformar esa realidad, lo que permite al autor efectuar una descripción grotesca de la sociedad de la que forma parte.

Cuando Calvino habla de las novelas de Gadda utiliza una metáfora para describir la multiplicidad de su escritura. La misma podría aplicarse al cuento de Gógol. Me refiero a la alcachofa, no sólo porque la estructura narrativa muestra distintos niveles del acontecer de San Petersburgo, sino que el texto abre la posibilidad a los lectores de seguir deshojándola como una alcachofa infinita, descubriendo dimensiones de lectura siempre nuevas.

La acepción tercera de la multiplicidad, que como he señalado hace referencia a las obras que quedan inconclusas, se combina con el desvelo del artificio, de forma tal que Gógol fragmenta una y otra vez la historia para dar voz al narrador, con el objetivo de llamar la atención sobre lo absurdo de muchas narraciones, incluyendo la suya, por supuesto. Veamos esto con más detalle.

El cuento se divide en tres partes numeradas puntualmente. En la primera de ellas se narra el momento en que Iván Yákovlevich se encuentra la nariz entre las migajas del pan, los esfuerzos para deshacerse de ella, el momento en que la arroja de forma disimulada debajo del puente Isákievski, así como la reprimenda de un guardia que le exige respuestas sobre los motivos por los que momentos antes había estado en la pasarela. Sin embargo, de pronto y destruyendo la doxa literaria, el narrador señala que el suceso queda envuelto en brumas y no se sabe nada de lo ocurrido después. Así, sin más y con cierta apatía, la voz narrativa parece cansarse del camino que ha tomado la historia y prefiere desentenderse de ella, dejando al lector con las dudas sobre lo acontecido a Yákovlevich con posterioridad.

Estas mismas palabras repite el narrador al final de la segunda parte, la cual engloba el mayor número de sucesos del cuento, pues allí se na- rra la búsqueda ansiosa de Kovaliov de recuperar su nariz, la aparición de la nariz misma —vestida con uniforme bordado en oro y un penacho en el tricornio indicando que posee el rango de consejero de Estado—, el extrañísimo diálogo que ella

tiene con su antiguo dueño y una serie de eventos más que concluyen cuando el personaje recupera su órgano sin que sea posible adherirlo a su cara, además de la descripción sobre la forma en que la población de San Petersburgo disfruta con los rumores que se gestan en la ciudad; en este caso, las andanzas de una nariz que visita hogares.

Ahora bien, en el apartado sobre el tema de la ruptura de la ilusión, incluí una cita de Jesús Eduardo Oliva Abarca donde el investigador sostiene que en la metaficción no sólo se exteriorizan las estrategias narrativas empleadas en la construcción de la misma obra literaria, sino también exponen una determinada postura filosófica sobre la realidad, la individualidad, la subjetividad o las relaciones humanas. Precisamente, la tercera parte inicia con la aseveración del narrador en torno a la idea de que en el mundo ocurren verdaderos disparates y que la historia suya es un absurdo más entre tantos otros de la vida misma. Por ello, y aceptado la inverosimilitud de su narración, informa que la nariz aparece de nueva cuenta, y de súbita manera, entre las dos mejillas de la cara de Kovaliov.

Además, y pese a que el lector ya ha notado la desgana del narrador de concluir las dos partes primeras de la historia, en un imprevisto giro del talante de la voz narrativa en el tercer segmento informa con pormenores el momento en que el órgano volvió a su sitio: exactamente en el mes de abril, el día 7 por la mañana. Después, y recurriendo en forma idónea a mostrar el artificio de la ficción, el narrador comenta:

¡Ahí tienen ustedes lo sucedido en la capital norteña de nuestro vasto imperio! Y únicamente ahora, atando cabos, vemos que la historia tiene mucho de inverosímil. Sin hablar ya de que resulta verdaderamente extraña la separación sobrenatural de la nariz y su aparición en distintos lugares bajo el aspecto de consejero de Estado. […] Nada, nada, que no lo entiendo. ¡No entiendo de ninguna manera! Pero lo más chocante, lo más incompresible de todo es que los autores sean capaces de elegir semejantes temas. Confieso que esto es totalmente inconcebible, es como si… ¡Nada, nada, que no lo entiendo! (252-253).

Tenemos, entonces, que en este final se introduce el proceso reflexivo del autor, con el fin de subrayar que en el relato no se explica por qué aparece la nariz en el pan del barbero, ni por qué anda vestido de consejero de estado visitando hogares, ni por qué un día, así, sin más, aparece pegada de nuevo en el cuerpo del mayor Kovaliov. Podría decirse que es aquí donde notamos el estrecho vínculo entre levedad e ironía, pues, como dice Calvino, "Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el humour es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea […] y pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen" (Calvino, Seis propuestas…, 31).

En sintonía con ello, en "La nariz" estamos ante un tipo de ironía que no sólo muestra el artificio de la ficción literaria, sino que también niega la capacidad cognitiva del sujeto para comprender el mundo. A ello se debe que después de la crítica a los escritores que pierden el tiempo escribiendo cuentos inverosímiles, el narrador reafirme la idea de que lo absurdo no es el relato, sino el mundo mismo:

> Aunque, sin embargo, con todo y con ello, sin bien, naturalmente, se puede admitir esto y lo otro y lo de más allá, es posible incluso… Porque, claro, ¿dónde no suceden cosas absurdas? Y es que, no obstante, si nos paramos a pensar, seguro que hay algo en todo esto. Se diga lo que se diga, sucesos por el estilo ocurren en el mundo. Pocas veces, pero ocurren (253).

En "La nariz", en síntesis, no sólo están presentes los cinco atributos de la ironía, sino que la narración invita a seguir distintos caminos en el proceso de interpretación. El análisis del cuento seguramente ha generado una interesante discusión sobre si es posible incluir la historia dentro de la narrativa fantástica o no, ya que no responde a las características de la propuesta teórica de Todorov, pero Italo Calvino incluyó la narración en su antología de literatura fantástica del siglo xix. También podría estudiarse esta pequeña pero genial

obra de Gógol desde una perspectiva de crítica social o como representación de una época o sobre las incertidumbres y las paradojas de la vida cotidiana.

La pluralidad de voces en “Tema del traidor y del héroe”, de Jorge Luis Borges

En la obra ensayística de Italo Calvino hay una interesante concepción de la literatura irónica, definida por él como aquella orientada a compartir preguntas, dudas y perplejidades. Según el escritor italiano, toda suposición puede asumir al menos dos formas. Una de ellas parte de nociones concebidas como unívocas, mientras la otra reconoce que el mundo es más complicado, vasto y contradictorio a lo enunciado por medio de una idea. Esta última postura, dice Calvino, es inherente al pensar irónico y es, también, la puesta en juego de Jorge Luis Borges, como intentaré mostrar en este capítulo, a través del análisis de una pequeña narración que utiliza de original manera los cinco recursos irónicos ya analizados. Me refiero a “Tema del traidor y del héroe”, incluido en el libro de relatos Artificios, publicado en 1944. Antes, sin embargo, me parece indispensable hacer algunas precisiones sobre dicho concepto.

“Tema del traidor y del héroe” narra la decisión del joven Ryan de redactar una biografía sobre su bisabuelo, el heroico irlandés Fergus Kilpatrick, glorioso capitán de conspiradores que fue asesinado en la víspera de una rebelión victoriosa. La intención surge porque se avecina el primer centenario de su muerte, acaecida en 1824. Esto lo lleva a indagar las circunstancias enigmáticas del crimen, pues la policía británica nunca pudo esclarecer los hechos y los historiadores suponen que acaso la propia autoridad lo mandó matar. Pero no sólo eso inquieta a Ryan. Al conocer los sucesos que condujeron a la muerte del bisabuelo descubre que se asemejan casi de forma idéntica a lo acontecido en otras épocas y en otras latitudes; en acontecimientos históricos o en tramas de ficción, generándose en él la idea de que hay una secreta y cíclica forma del tiempo:

De esos laberintos circulares lo salva una curiosa comprobación que luego lo abisma en otros laberintos más inextricables y heterogéneos: ciertas palabras de un mendigo que conversó con Fergus Kilpatrick el día de su muerte, fueron prefiguradas por Shakespeare, en la tragedia de Macbeth. Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible (143).

Elaborada la trama a la manera de un relato policiaco, a través de intrincados caminos, Ryan Kilpatrick descubre que el bisabuelo es un héroe-traidor. El lector, por su parte, advierte la multiplicidad de planos narrativos, siendo el policiaco sólo uno de ellos.

Lo primero que sorprende de este pequeñísimo relato, de tan sólo unas cuantas páginas, es la significativa intertextualidad de la narración, la cual exige un alto grado de participación del lector implícito. El texto comienza con un epígrafe de un fragmento del poema The Tower de W. B. Yeats como anticipación de lo que vendrá después:

So the Platonic Year

Whirls out new right and wrong,

Whirls in the old instead;

All men are dancers and their tread

Goes to the barbarous clangour of a gong (141).

Además, el narrador heterodiegético menciona en las primeras líneas del relato la influencia de Chesterton y de Leibniz en un argumento imaginado por él, pero todavía no escrito:

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exonerador de elegantes misterios) y del consejero áulico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida), he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, la vislumbro así (141).

Como podremos comprobar, en este epígrafe y en esas primeras palabras están presentes todos los recursos irónicos comentados líneas arriba, lo cual, de suyo, es sorprendente. Ello se debe al elemento irónico de la intertextualidad, semejante a la ironía socrática, donde un idea remite a otra y a otra y a otra. Así, en esta polifonía aparecen integradas la voces de un poeta, un escritor y un filósofo, con perspectivas distintas del mundo ficticio o real.

Lo primero a subrayar es que las obras de los autores mencionados están relacionados con los protagonistas del cuento. El irlandés Yeats comparte la misma nacionalidad de los personajes del relato, mientras Chesterton, a través del Padre Brown, define lo cercano por lo lejano, y aun por lo atroz, como sucederá con el historiador y circunstancial detective Ryan. En cuanto a la mención del consejero áulico Leibniz, ésta se esclarece, creo, a través de una derivación de ideas desarrolladas por él.

En efecto, Leibniz sostiene en Teodicea: tratado sobre la libertad del hombre y el origen del mal que en cada uno de los mundos posibles todo está unido; el universo es una sola pieza y, como los océanos, el más mínimo movimiento tiene efecto en todas las distancias aunque se haga menos sensible en función de la proporción de la misma. Esto significa que Dios lo ha ordenado todo de antemano de

una vez y para siempre, y en esta “programación” ha previsto todos los ruegos y las oraciones, las buenas y las malas acciones y todo lo demás, de forma tal que cada cosa o sustancia contiene todos los eventos que ocurrirán en el futuro, lo que contribuye idealmente, antes de su existencia, a la resolución que ha tomado sobre la existencia de todas. Dicho en otros términos, el mundo es unitario en su multiplicidad gracias a la armonía preestablecida.

Ahora bien, el filósofo también emplea la expresión de armonía preestablecida para referirse al vínculo alma-cuerpo, explicada sintéticamente así: Dios creó el alma de modo que pudiese producir y presentar todo lo sucedido en el cuerpo de regulada forma, y creó al cuerpo de tal manera que pudiese seguir las órdenes dadas por el alma. Para su elucidación, Leibniz recurre al ejemplo de los dos relojes puestos en hora, de una vez y para siempre, por Dios, con el fin de asegurar su marcha sincronizada. En el cuento borgiano, el papel desempeñado por un dios terrenal lo ejecuta James Alexander Nolan, otro de los personajes principales de la trama, como veremos líneas adelante.

Asimismo, los dos literatos tienen obras vinculadas al tema del héroe-traidor. Yeats reconoce en el poema “Parnell’s Funeral” su admiración por el líder político Charles Stuart Parnell, nacionalista y héroe irlandés que de injusta manera fue inculpado por sus opositores de desleal a la patria, por un supuesto fraude. Aquí la traición es una mentira añadida a la heroicidad del histórico dirigente.

En cambio, en La muestra de la espada rota de Chesterton se presenta el sentido inverso. Allí se narra la admiración extendida por el general inglés Arthur Saint Clare, considerado héroe y mártir porque murió ejecutado a manos del enemigo a quien se había rendido en una batalla. Sin embargo, el padre Brown descubre que, en realidad, el general había perdido de forma deliberada la contienda para ocultar el cadáver de un inglés asesinado por él, motivo por el cual fue ahorcado por sus propios compañeros. Encubierta la verdad, se escribió un libro que aclamaba su heroísmo y silenciaba la perfidia del héroe-traidor.

La tríada de voces también nutre la construcción narrativa —a la manera en que un río subterráneo alimenta al árbol para dotarlo de

follaje en la superficie— la cual remite al tiempo circular, la paradoja y el desvelo del artificio, respectivamente. En lo referente al tiempo circular, Yeats elabora una doctrina sobre la Gran Memoria, donde establece la existencia de una especie de memoria universal explorada por Borges de manera excepcional en el relato: todo lo que es, ya estaba escrito. Esta idea del poeta irlandés tiene semejanza con la noción borgiana de la existencia como un laberinto que nos regresa una y otra vez a los senderos ya recorridos. Por eso Ryan, durante el proceso de la investigación, tiene la sensación de haber leído con anterioridad lo descubierto sobre la muerte de su bisabuelo, al grado de imaginar que su antepasado fue en otra vida Julio César, en la versión de William Shakespeare.

Con respecto al segundo aspecto, Chesterton es considerado como el príncipe de las paradojas, las cuales desarrolla de manera admirable en sus relatos. Por ejemplo, en Las paradojas del Sr. Pond la colección de relatos gira en torno a un funcionario público capaz de resolver asombrosos casos a través de paradojas y razonamientos poco usuales, como lo hará también Ryan. De hecho, la existencia de un héroe-traidor es una contradicción constante en el relato borgiano, porque, como comprueba el aprendiz de historiador, con sus acciones el antepasado ha traicionado a los suyos, pero también ha contribuido al triunfo de éstos, convirtiéndose en personaje glorioso de los confabulados.

En cuanto al lazo entre Leibniz y el desvelo del artificio, es necesario recordar el carácter de ficción otorgado por el narrador heterodiegético al concepto de armonía preestablecida, es decir, no como un descubrimiento sino como una invención del filósofo. Mas como ya comentamos la definición de la noción de armonía preestablecida líneas arriba, y siguiendo el juego intertextual propuesto por Borges, acaso podríamos pensar que el punto de partida del cuento no es el concepto en sí mismo, sino el comentario irónico de Schopenhauer, uno de los filósofos predilectos de Borges, quien equipara la teoría de Leibniz con el escenario de un teatro, donde un actor dispara un arma y otro cae herido al mismo tiempo, gracias a la armonía preestablecida por el director de la puesta en escena. En este nexo entre artificio y representación teatral hay una clarísima asociación con el relato de

Borges, pues Kilpatrick no sólo fue asesinado en un teatro, también la ciudad se convirtió en un gran escenario, donde decenas de actores representaron el drama, con la muerte de Fergus incluida, durante muchos días, con sus noches.

Tenemos entonces que en este comienzo están presentes elementos y estrategias del pensar irónico: intertextualiad, multiplicidad, paradoja, desvelo del artificio, silencios discursivos, parábasis permanente, además de levedad, puesto que toda la multiplicidad de reflexiones que están ceñidas en este inicio son presentadas sin espesor.

De manera especial, la interterxtualidad se presenta como una estructura abismal abierta a un sinfín de lecturas posibles, mostrando que de unas cuantas líneas literarias puede manar o fluir un universo de historias, libros, nociones, vidas, ideas y cavilaciones que se multiplican, se entremezclan, se contradicen, se entreveran o se relacionan de paradójica forma con admirable ligereza. Con ello, la ironía borgiana incita e induce al lector a formar parte activa del juego literario.

Después de las notas introductorias como prefiguración del relato, el narrador pasa a describir, de manera sintética, los resultados de las indagaciones del joven Ryan: Fergus Kilpatrick, su bisabuelo, había informado a Nolan, el más antiguo compañero del héroe, la existencia de un traidor entre las filas de los conjurados, motivo por el cual le da la tarea de descubrir el nombre del infiel a la causa, cuyas acciones han retrasado la rebelión irlandesa. Reunidos los conspiradores y con pruebas en la mano, Nolan revela que el delator es el mismo Fergus, suceso que —entre paréntesis— no deja de ser un guiño irónico, pues de otra forma no se explicaría la necesidad del capitán de solicitar la averiguación sobre la identidad del traidor, si la investigación conduciría a su propia persona.

El grupo de insurgentes decide, entonces, condenarlo a muerte y Fergus acepta la sentencia, pero suplica no dañar a la patria con su castigo. Nolan concibe, entonces, una ingeniosa trama para glorificar su recuerdo y ejecutar la rebelión con respaldo popular:

Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelón; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se graban en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en este proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte (145).

Sin embargo, a falta de tiempo para concluir su propio argumento dramático, Nolan plagia escenas de Macbeth y Julio César del enemigo inglés William Shakespeare, y de esa manera la puesta en escena se lleva a cabo con éxito: centenares de actores secundan a Fergus cuando éste llega a Dublín y pronuncia acalorados discursos que responden no sólo al guión preestablecido, sino a su capacidad de improvisación:

Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lin-

coln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas (145).

En síntesis, la investigación de Ryan descubre la traición del bisabuelo, la colectiva puesta en escena en la ciudad y el asesinato de su antepasado, llevado a cabo en un teatro, así como el plagio de las obras de Shakespeare y un artículo de Nolan, guardado en los archivos, sobre los festivales de Suiza (Festspiele), caracterizados por la representación de hechos históricos en los mismo lugares donde los episodios han ocurrido, y en los cuales participan miles de actores.

Pese a conocer estos hechos, Ryan decide ocultar los hallazgos y redacta un libro sobre la gloria de su antepasado. No obstante, el joven llega a comprender que con esa resolución él también ha pasado a formar parte de la trama de Nolan, quien acaso intercaló el plagio de las obras de Shakespeare para que otro encontrara la verdad:

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los menos dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan… Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto (146).

Borges escribe un relato que publica en 1944 en el libro Artificios, donde un narrador heterodiegético comenta un posible argumento del que no ha redactado línea alguna, porque hay zonas oscuras aún no reveladas. Lo que estamos a punto de leer, por tanto, corresponde a un relato literario todavía sin escribir y sólo imaginado en líneas generales por el narrador. Paradójicamente, sin embargo, la narración no sólo ya está escrita, sino que el cuento concluye de forma redonda, como podemos comprobarlo al terminar la lectura.

Claramente estamos ante una narración paradójica que, como se comentó en un capítulo anterior, es aquella que “Reúne y superpone a un mismo tiempo y en un mismo lugar lo que es y no es, lo uno y lo otro, la unidad y la alteridad o, más bien lo idéntico y lo no idéntico” (219). Esto es, el relato transgrede las normas de la narrativa tradicional, o que lo pudiera definirse como la doxa literaria.

Pero además, a lo largo de la narración toma cuerpo el carácter abismal, artificial e irónico de todo lo narrado, aspecto discursivo que incide con nitidez y de manera directa en la historia contada y en los elementos narratológicos utilizados en su construcción.

El análisis podría orientarse a responder algunas de las siguientes preguntas: ¿quién es el protagonista de la historia? ¿El héroe irlandés, el tejedor de la trama o el joven que descubre la verdad, pero la calla? ¿Cómo puede un personaje literario ser héroe y traidor a la vez, sin que ninguna de las dos variantes desdiga la otra? ¿De qué manera se articulan, se complementan o se oponen los puntos de vista presentes en la narración?

Cuatro son los narradores que participan de forma directa o indirecta en la trama. En primer lugar, está el narrador heterodiegético que ha ideado un argumento todavía no escrito. En segundo lugar, está el narrador llamado Ryan, que si bien aspiraba a producir un libro de historia sobre su bisabuelo, termina como contador de cuentos al reiterar la ficción de Nolan, quien, como tercer narrador, crea un drama en el cual incluye fragmentos de Macbeth y Julio César, obras éstas del cuarto y gran narrador William Shakespeare, el cual interviene en la historia sin haberlo imaginado.

Pero en la edificación del pequeño relato a esas voces vienen a sumarse las de Yeats, Chesterton y Leibniz, entre muchas otras, porque cuando Ryan descubre que los sucesos de la muerte de Kilpatrick parecen repetir o combinar hechos acontecidos en el pasado, piensa “en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spengler y Vico; en los hombres de Hesíodo, que degeneran desde el oro hasta el hierro” (143).

El diálogo intertextual del que hablaba Bajtín se vuelve en este relato excitante. Con la multiplicidad de narradores el proceso reconstructivo invita al despliegue de la imaginación. De aceptar el pacto irónico con el autor, se pueden imaginar múltiples posibilidades escritas o no de los caminos narrativos que se pueden crear, es decir, se dan las condiciones para que el lector se convierta en un narrador más, situación que —entre paréntesis— seguramente hubiese sido del agrado de Borges.

Por ejemplo, si Ryan hubiese escrito la verdad, habría modificado la conocida narración de los irlandeses sobre su bisabuelo y héroe popular. Mas con ello no sólo trastocaría la memoria colectiva de esa nación, también alteraría una parte de la Historia que, ahora sabemos, puede estar cimentada en la ficción, esto es, la duda

irónica podría extenderse a todo lo conocido en la vida real como verdad histórica. No sólo eso. De haber denunciado el engaño, Ryan habríase convertido en protagonista de su propio argumento, al tiempo que Nolan pasaría a ser un personaje de su texto sobre el suceso irlandés. Sin embargo, al ocultar los hechos, él mismo ha consentido su papel de actor en la representación teatral del urdidor de esa trama irlandesa.

Pero ¿lo ha consentido? Pues no. Según sugiere el cuento, Ryan pertenece a un argumento creado con anterioridad por Nolan e imaginado por el narrador primero, es decir, para su desgracia, el desenlace y su participación en él ya estaban decididos.

Mas, ¿acaso Nolan actuó con llibertad? Tampoco, ya que detrás de él están el narrador primero, los poemas de Yeats, las novelas de Chesterton, la filosofía de Leibniz y de Shopenhauer, las obras de Shakespeare y de todos aquellos que han confluido, con sus propios textos y reflexiones, en la creación borgiana.

El relato abre un sinnúmero de senderos a explorar, una multiplicidad de juegos en los que como lectores somos convocados a concurrir. El juego de los narradores es sólo vía a recorrer, pero hay muchas otras travesías que se pueden recorrer.

Sigamos otra más e introduzcámonos en el juego metaficcional o, en términos irónicos, la ruptura de la ilusión. De inicio hay que recordar que la metaficción es una estrategia narrativa donde se muestran los elementos que hacen posible la ficción. Este recurso literario es relevante, desde la perspectiva irónica, porque rompe el esquema de la narración tradicional y porque pone énfasis en el proceso de escritura narrativa y en la recepción literaria, más que en las estructuras del relato. Con ello, el diálogo establecido entre el escritor y el lector posibilita ir más allá de la historia narrada para reflexionar sobre el quehacer literario y sobre las relaciones entre literatura y realidad, entre ficción e historia, entre referencialidad y autorreferencialidad, entre otros aspectos.

Borges recurre de forma magistral a la metaficción no sólo para cuestionar la verdad histórica, sino para compartir la manera en que paso a paso va hilvanando ideas propias y ajenas para la construcción del cuento Tema del traidor y del héroe. Así, desde las

primeras líneas se hace alusión a la pluralidad de caminos que pueden seguirse al crear una historia:

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, La república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico. Ha transcurrido, mejor dicho, pues aunque el narrador es contemporáneo, la historia referida por él ocurrió al promediar o al empezar el siglo xix. Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824.

El escritor argentino hace suponer que el país donde transcurrirá la trama ha sido elegido por comodidad narrativa, pero ahora sabemos, tras el análisis anterior, que eso no es cierto y que el juego de metaficción está incluido dentro de otro porque, como ya se dijo, al comenzar la narración con el epígrafe del fragmento del poema "The Tower" de W. B. Yeats, anticipa que la trama se realizará en Polonia.

Ahora bien, la manera en que Borges ha estructurado el relato a partir de la metaficción contribuye a la ligereza de la narración porque el cuento da mucho qué pensar sin adensar la historia. En términos de las acepciones de levedad propuestas por Italo Calvino, y comentadas en el apartado sobre el tema, se puede afirmar que "Tema del traidor y del héroe" responde a la primera de ellas, es decir, al tipo de relatos en que los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida. Al parecer, Borges ha escrito un entretenido cuento policiaco. Mas si el lector fuese tirando el hilo de todos los escritores, pensadores, libros y obras que en el relato se mencionan, entonces se adentraría en una amplísima biblioteca donde están resguardadas las ideas expuestas por los autores aludidos y las obras señaladas, lo que abre la senda de lecturas sin fin. No sólo eso, como relato irónico que trastoca la doxa narrativa, este andar por el jardín literario mostraría que, en términos narratológicos, los satélites son más importantes que los núcleos porque sólo a partir de ellos puede realizarse una interpretación profunda del texto. Sin tener en cuenta las obras de Yeats, Chesterton, Leibniz, Condorcet,

Hegel, Spengler, Vico y Hesíodo podríamos hablar de un thriller sin más.

Quizá podría concluirse que el escritor argentino acerca y aleja su voz para compartir otras voces y otras historias. Así, en este cuento es posible confirmar que Borges recurre a la paradoja, la levedad, la multiplicidad la intertextualidad y a la ruptura de la ilusión para crear un relato irónico tendente a dialogar con el lector sobre todas las fuentes que han alimentado la narración.

De este modo, la ironía borgeana se presenta como apertura que estimula la imaginación, como constancia de que la única certeza posible es la sapiencia de la duda, como una invitación a recorrer, a sabiendas que en la aventura literaria no encontraremos respuestas seguras, lo incognoscible, los enigmas del mundo, el teatro de la vida.

La risa irónica del señor Palomar

Como mencioné en la introducción, el análisis de los cinco atributos de la ironía en Palomar fue un reto interesante de afrontar, porque, de alguna manera, la narrativa anterior del escritor italiano parece entrar en crisis en este libro de relatos, última obra literaria que Italo Calvino escribió en vida, motivo por el cual desconocía si los rasgos propuestos como formas consustanciales de la literatura irónica moderna y contemporánea se encontraban allí, como sí lo había constatado en la trilogía fantástica y en las narraciones experimentales analizadas previamente bajo esta nueva perspectiva teórica.

Se podría decir que el protagonista de las historias de Palomar es el alter ego del autor, a través del cual examina sus concepciones primeras en torno al conocimiento, la vida con los otros, su postura ideológica, los deseos que lo acompañaron a lo largo de su vida, etcétera, pero lo hace con una mirada crítica. Por ello, me parece, la risa irónica de los relatos va dirigida sobre todo a sí mismo, al recordar la época en que se sentía seguro y tranquilo por confiar en la armonía serena del modelo político y existencial que hizo suyo, asumiendo la falaz idea de que tal modelo se identificaba con lo real.

El escritor deja constancia de ello en la conferencia sobre exactitud, de sus propuestas para el nuevo mileno. Allí define a Palomar como una especie de diario irónico que recoge problemas de conocimientos mínimos, caminos para entablar vínculos con el mundo, así como las recompensas y desilusiones generadas por el uso del silencio y la palabra, ya que el personaje vive dedicado a observar y a describir productos humanos o elementos de la naturaleza que encuentra en su camino. El pecho desnudo de una mujer, un mirlo, el rayo del sol, las estrellas, un trozo de queso y hasta una pantufla, entre otros, son escudriñados minuciosamente por el protagonista, lo que le permite extraer reflexiones cercanas al

pensamiento filosófico, en las que se trasluce su azoro y estupor por el complicado mundo no escrito que tiene a la vista.

Palomar es un libro integrado por una serie de microcosmos narrativos que está organizado de manera simétrica. Los capítulos generales son tres: "Las vacaciones de Palomar", "Palomar en la ciudad" y "Los silencios de Palomar". Cada uno de ellos consta de tres apartados compuestos, a su vez, por tres cortos textos. En todos los casos, el primero de estos pequeños pasajes corresponde a una observación directa que en general tiene por objeto de reflexión distintas formas de la naturaleza, lo que implica que el texto tiende a configurarse como una descripción. El segundo hace referencia a aspectos antropológicos o culturales en el sentido lato, por lo que dicha experiencia incluye no sólo el dato visual, sino también el lenguaje, los significados y los símbolos. El último se orienta hacia una especulación relativa al cosmos, al tiempo, al infinito, a las relaciones entre el yo y el mundo, así como a las inmersiones de la mente. Por ello el texto se construye como una meditación. El índice de Palomar sigue, entonces, un orden preciso que se articula según la temática y que responde a una simetría perfecta.

En cuanto a los atributos de la ironía, lo primero que debe decirse es que en este libro sobresale, ante todo, la paradoja o, más bien, Palomar es un texto absolutamente irónico donde se expresa la conciencia de la paradoja por medio del personaje, pero de manera paradójica, la forma asumida de los relatos posee una armonía impecable. ¿Cómo se explica esta elección discursiva del escritor? Para responder a esta pregunta hay que recordar en primera instancia la definición de la narrativa paradójica, expuesta con anterioridad. De acuerdo con Klaus Meyer-Minnemann, este tipo de relato "reúne y superpone a un mismo tiempo y en un mismo lugar lo que es y no lo es, lo uno y lo otro, la unidad y la alteridad […] De los fenómenos de lo absurdo que se le asemejan, la paradoja se distingue, sin embargo, por el hecho de que a pesar de sus violentas contradicciones suele abarcar una verdad o resulta capaz de llevar a ella" (219). Tenemos, entonces, que Palomar está construido de manera opuesta a la estructura paradójica, lo que podría llevarnos a considerar que tal vez la opción elegida por Calvino para crear sus pequeñas narraciones fue errónea o, al menos, no consecuente con el pensar irónico. Sin embargo, la ironía calviniana va más allá porque incluso hace ironía del juego combinatorio que caracteriza a

sus últimas narraciones. Como sostiene Antonio Prete, estudioso italiano de la obra de Calvino, por la forma en que está organizado el libro, el autor de Palomar parece sugerir que la práctica semiológica es la más apropiada para la construcción de la obra, en especial por la utilización de la numeración temática, pero el paso de la descripción al relato y luego a la meditación (y también, por consiguiente, a los límites del lenguaje y del silencio) muestra la vanidad de la teoría: "sgretola, mente lo ordina, l'ordine del discorso" [rechina, mientras lo ordena, el orden del discurso] (245).

En efecto, el proceso que va de la descripción a la meditación representa el paso de un sistema de conocimiento que tiende a explicar el mundo externo fuera de la contingencia a otro donde reina lo diverso. Es decir, el paso de la idea del saber absoluto a un saber que nos pone frente a otro tiempo, frente a una temporalidad que destruye la idea de lo uniforme y permite ver lo diferente, lo múltiple, la riqueza de lo real. Nótese, entonces, el vínculo que hay aquí entre paradoja y multiplicidad, otro de los atributos de la ironía.

Además, este nuevo saber acepta que las construcciones son parciales y dejan siempre un resto que no es posible aprehender. Sin embargo, como afirma Franco Rella en El silencio y las palabras: "El resto es justamente aquello que pone en juego nuestras certezas. Su condición de incompleto es la estructura misma del saber crítico. Pero justamente por eso sus fronteras son móviles y sus estrategias potentes, en cuanto para este saber nada está fuera del juego, nada está fuera del mundo" (71). Se trata, por tanto, de un saber constructivo, pero no desde la perspectiva del filósofo Karl Popper que concibe el conocimiento como una búsqueda infinita hacia la obtención de la máxima racionalidad posible, sino constructivo en el sentido en el que lo concebía Walter Benjamin, esto es, como un saber que rescata "los fragmentos del pasado y del presente, los fragmentos que la crisis nos ha puesto delante rompiendo los grandes nombres de la lengua de la verdad. Pero la figura que saldrá de este trabajo constructivo no es previsible" (citado en Rella, 72).

Por esta idea del saber fragmentario resulta imposible analizar la presencia de la multiplicidad, la paradoja y la levedad de forma

aislada en las pequeñas narraciones de Palomar, porque uno de estos aspectos remite a otro y a otro. Explico: a costa de las angustias del personaje, que de ligero no tiene ni un ápice —pues toda observación lo lleva a cargar con pesadas cavilaciones que suelen agobiarlo de forma aguda—, los relatos van dejando constancia de que el mundo es paradójico y múltiple, por lo que es necesario tomar distancia de todas las ideas pétreas basadas en la armonía del todo. Así, tal distanciamiento termina, a fin de cuentas, por despojar al pensamiento y a la vida de tanta carga para asumir la existencia con levedad. Es por ese motivo que el escritor ha elegido el empleo del narrador heterodiegético, quien puede penetrar en el pensamiento del personaje, pero sin asumir como propias las zozobras del protagonista. Queda claro, entonces, que el análisis de algunas de las descripciones del señor Palomar se realizará sin aislar los tres rasgos mencionados, no sin antes señalar que predomina la última forma de multiplicidad descrita por Calvino en sus propuestas para el nuevo milenio. Me refiero a lo que en literatura se asemeja al pensamiento filosófico no sistemático que trabaja con aforismos o centelleos puntiformes y discontinuos, como puede observarse en los textos de Paul Valéry y Jorge Luis Borges.

La primera descripción del libro se orienta hacia la lectura de una ola. Desde el inicio, el narrador aclara que el personaje no contempla, sino que “mira” una ola singular para escapar de las sensaciones vagas:

> No está absorto en la contemplación de las olas. No está absorto porque sabe lo que hace: quiere mirar una ola y la mira. No está contemplando, porque la contemplación necesita de un temperamento adecuado, un estado de ánimo adecuado y un concurso adecuado de circunstancias exteriores; y aunque el señor Palomar no tiene nada en principio contra la contemplación, ninguna de las tres condiciones se le da (11).

Esto significa que Palomar tiene como premisa cognoscitiva asignarse un objeto limitado y preciso para mirar. Pero pronto

empiezan a aparecer los problemas, pues la observación de una ola exige tener en cuenta todos los complejos aspectos que concurren en su formación, así como los que provoca, igualmente diversos. En vista de las dificultades de su cometido, decide construir un modelo de análisis que le permita fijar los límites de lo mirado dentro de un campo específico de observación.

Así surge la primera paradoja: el señor Palomar concibe el conocimiento desde una posición nominalista, es decir, desde la noción de que todo lo que es, existe de manera particular. Mas sus reflexiones poco a poco lo conducen a comprender que su aspiración va orientada a adueñarse de la complejidad del mundo, reduciéndola al mecanismo más simple. Tal deseo de extender el conocimiento al universo entero responde a un enfoque holista que se contradice con la perspectiva primera. La paradoja se explica por la personalidad de Palomar: ante un mundo frenético y congestionado, se defiende controlando sus sensaciones y reduciendo sus propias relaciones con el mundo exterior; de allí que prefiera considerar cada cosa en particular. Pero sus inseguridades originan el deseo de encontrar un principio que regule todo lo existente para no dar lugar a la contingencia y al azar, por lo que anhela a corroborar la armonía de todo. Ambas aspiraciones, paradójicas entre sí, terminan frustradas y el experimento de Palomar fracasa porque cada ola se desbarata, se desmenuza y se dispersa de forma arbitraria y sin lógica alguna. Así, el impaciente personaje "se aleja por la playa, con los nervios tensos como cuando llegó y todavía más inseguro de todo" (18).

Este mismo ejercicio de la mirada en perspectiva lo realiza también Calvino en "Desde lo opaco", incluido en el libro El camino de San Giovanni, donde aparecen reunidos cinco ejercicios de memoria que fueron escritos entre 1962 y 1977, de un total de ocho que constaría el proyecto que el autor no pudo concluir. Ahí el narrador comienza hablando de la forma del mundo concebida por él en sus días de infancia en San Remo y observada, tal vez, desde la altura de la colina de San Pietro. Así inicia la narración:

Si entonces me hubieran preguntado qué forma tiene el mundo, habría dicho que era en pendiente, con desniveles irregulares, con

entrantes y salientes, y por eso siempre me encuentro de alguna manera como en un balcón, asomado a una balaustrada y veo disponerse a derecha e izquierda, a diferentes distancias, lo que el mundo contiene en otros balcones o palcos de teatro, arriba o abajo, de un teatro cuyo escenario se abre al vacío, sobre la alta franja de mar contra el cielo atravesado por los vientos y las nubes (145).

Mas al hacerse esta misma pregunta en el presente de la reflexión, el narrador mira su interior y descubre que las nuevas formas de concebir el universo, más complejas o más simples, estaban ya contenidas en las concepciones primeras. Ahora, como antes, mirando de lejos y desde arriba la ciudad, ésta continúa asemejándose a una tortuga con caparazón cuadriculado.

Sin embargo, ahora tiene claro el juego de perspectivas que modifica el mirar, como también lo tiene claro el señor Palomar. Es decir, el mundo cambia según se le vea desde las seis dimensiones posibles: adelante y atrás, arriba y abajo, izquierda y derecha. Y entonces, sin importar que el narrador permanezca en el mismo lugar, el universo adquiere una hechura distinta y múltiple. Por ejemplo: “Lo primero que debe decirse es que la dimensión de delante de mí no subsiste, por cuanto allá abajo empieza en seguida el vacío que se convierte en el mar que se convierte en el cielo” (150). En cambio, la dimensión de atrás “nunca va muy atrás porque encuentra un muro, un escollo, una pendiente abrupta o zarzosa” (150). La cuestión se complica aún más si se observa desde una dimensión y en función de la hora del día, porque no es lo mismo el dorado mar de la mañana y el azul de la tarde que se ve por el poniente o el verde matutino y el gris vespertino del golfo aparecido hacia el levante. Eso sin tomar en cuenta los sonidos y los olores que disparan las posibilidades de la percepción casi al infinito. Diversas son las interpretaciones realizadas por el narrador tras esta amalgama de variaciones, pero deseo rescatar una que recuerda las cavilaciones de Palomar:

de modo que podría definir l’ubagu (lo opaco) como anuncio de que el mundo que estoy describiendo tiene un reverso, una posibilidad

de hallarse expuesto y orientado diferentemente, en una relación diferente con el curso del sol y las dimensiones del espacio infinito, señal de que el mundo presupone un resto del mundo, más allá de la barrera de las montañas que se suceden a mis espaldas, un mundo que se prolonga en lo opaco con pueblos y ciudades y altiplanos y cursos de agua y pantanos, con cadenas de montañas que ocultan mesetas cubiertas de niebla, siento este reverso del mundo escondido más allá del espesor profundo de tierra y de roca, y el vértigo que ya zumba en mis oídos y me empuja hacia allende (163).

Como se puede observar, el vértigo producido por la conciencia de la multiplicidad de formas del mundo, de ciudades, calles, mares, montañas y existencias no necesariamente convierte al hombre en estatua de sal o de cera, sino que puede ser un acicate para ir al encuentro de la diversidad, sabiendo, de antemano, que basta voltear la mirada un segundo para perder aquello supuestamente poseído. El texto es, en ese sentido, fundamentalmente irónico.

El juego de paradojas conduce a la convicción de lo precario de nuestros conocimientos sobre el universo. Míresele por donde se le mire el mundo es, a fin de cuentas, opaco, como poco a poco descubrirá Palomar, quien además posee un defecto que no contribuye a superar sus miedos: es un individuo incapaz de comunicarse con los demás. La congoja que se deduce de sus reflexiones y la necesidad de despojarse de su yo para mirar al mundo responden a la inexistencia de un alter ego con el que pueda ejercer un diálogo crítico y, por tanto, constructivo. Mostrando el reverso del optimismo que manaba de relatos como El barón rampante, Calvino no deja de subrayar la necesidad de los otros para distanciarse de sí y cuestionar los propios valores. En cierto sentido, los fracasos de Palomar recuerdan las ingenuas aspiraciones del barón de Munchaussen cuando intentaba salir del pantano tirando de sus propios cabellos.

Pero es necesario aclarar que esta obsesión del señor Palomar de poseer el conocimiento absoluto de las cosas se disiente en las descripciones siguientes. En el segundo capítulo, específicamente en el texto “desde la terraza”, el narrador comenta que el protagonista

descubrió muy tarde “lo aproximativos y condenados al error que eran los criterios de ese mundo en el que creía encontrar precisión y norma universal”. Fue entonces cuando “volvió lentamente a construirse una relación con el mundo limitándola a la observación de las formas visibles” (59). Pero ya no fue posible cambiar su modo de ser, y mientras un campesino es capaz de concentrarse en una determinada planta, que pertenece a una determinada parcela y cuya determinada enfermedad requiere un tratamiento determinado, Palomar continúa con su actitud intermitente y lábil.

Ahora bien, ya en “La carrera de las jirafas” —también del segundo capítulo— se percibe un cambio en la concepción epistemológica del señor Palomar. Para empezar, el narrador comenta que el personaje no se cansa de observar a las jirafas, fascinado por la desarmonía de sus movimientos cuando corren, lo cual resulta extraño, pues no hay que olvidar el desasosiego provocado por la irregularidad del vaivén de una ola. La explicación es que, desde su perspectiva, hay una complicada armonía en lo observado, gracias a las manchas del pelaje. Además, al intentar explicarse sobre el motivo de su atracción, la idea que viene a él es ésta: por un lado, el mundo se mueve de forma no armónica, por otro lado, él espera descubrir siempre un diseño y una constante, pero termina por reconocer que su pensamiento también “procede impulsado por movimientos de la mente no coordinados, que parecen no tener nada que ver el uno con el otro, y que es cada vez más difícil cuadrar en un modelo cualquiera de armonía interior” (84-85).

Es decir, a partir de ese momento se inicia el tránsito hacia el cambio de pensamiento: el personaje deja de insistir en la necesidad de elegir entre la idea de un cosmos ordenado y regular o el mundo como proliferación caótica. La jirafa —con sus movimientos torpes y su complicada armonía— muestra que pueden convivir ambas posturas. Esto significa la aceptación de Palomar de que el mundo es paradójico, de que lo múltiple caracteriza al cosmos y de que es necesario alzar el vuelo y volverse ligero para tener una visión menos aprehensiva de lo existente. En cierto sentido, este libro de relatos es un excelente modelo del pathos de la distancia presente en toda la obra de Calvino, similar a las enseñanzas de Zaratustra en el famoso libro de Nietzsche. Por ejemplo, después de infructuosos esfuerzos por aprehender el mundo en su esencia,

Palomar se ve obligado a reconocer la intromisión constante de su dubitativo yo. Decide entonces hacerse a un lado para que las cosas las hablen por sí mismas, pero la cuestión no es tan sencilla, porque entonces se encuentra con el problema de la perspectiva: ¿cómo decidir lo que ha de observar sin mediar su yo?

De la muda extensión de las cosas debe partir una señal, un reclamo, una guiñada: una cosa se separa de las otras con la intención de significar algo… ¿qué? Ella misma, una cosa está contenta de ser mirada por las otras cosas sólo cuando se convence de significarse a sí misma y nada más, en medio de las cosas que significan a sí mismas y nada más.

Las ocasiones de este tipo no son desde luego frecuentes, pero antes o después han de presentarse: basta esperar que se verifique una de esas afortunadas coincidencias en que el mundo quiere mirar y ser mirado en el mismo instante y que el señor Palomar pase justamente por allí. Es decir, el señor Palomar no debe siquiera esperar, porque estas cosas ocurren solamente cuando menos se lo espera (117).

Finalmente, las tentativas del señor Palomar también terminarán en fracasos, pero la revancha la encontrará Italo Calvino en el mundo escrito, es decir, en el mundo literario, donde sí es posible oponerse a lo arbitrario del universo por medio de la exactitud, a sabiendas de que el esfuerzo siempre dejará briznas de insatisfacción.

Por eso en las propuestas para el nuevo milenio realiza el escritor una lúcida reflexión en torno a sus ideas juveniles sobre la relación entre literatura y mundo. Según sus propias palabras, en ese entonces se engañaba a sí mismo al pensar la posible iluminación del mundo escrito en el mundo no escrito y viceversa. O bien, la concepción del papel complementario de los dos universos a partir de las experiencias vividas, acortando el camino de uno con la andanza enérgica en el otro. Pero esas ilusas concepciones —añade

— quedaron atrás porque finalmente comprendió que la experiencia de un libro nunca va más allá del margen blanco de la página, mientras el mundo no escrito sigue siendo indescifrable e inaprensible. No obstante, cuando intenta responder sobre los motivos por los que sale al mundo no escrito, en lugar de permanecer resguardado en el mundo de los libros, comenta:

La respuesta es sencilla: para escribir. Porque soy un escritor. Lo que se espera de mí es que mire a mi alrededor y capture rápidas imágenes de lo que sucede para después volver a inclinarme sobre mi escritorio y reanudar mi trabajo. Para hacer funcionar mi fábrica de palabras es por lo que debo extraer nuevo combustibles del pozo no escrito […] las historias que podemos contar están marcadas, por un lado, por el anhelo de lo desconocido y, por otro, por una necesidad de construcción, de líneas trazadas con exactitud, de armonía y de geometría; y ésta es nuestra forma de reaccionar frente a las arenas movedizas que sentimos bajos los pies (108-111).

Algo similar sostiene en una encuesta realizada en Italia a distintos escritores, en 1984 (un año antes de su muerte), con la pregunta ¿por qué escribe usted? Me parece indispensable transcribirla porque, si bien es larga, unida a la cita anterior nos explica no sólo el valor de la exactitud literaria, sino que también orienta el camino para establecer cuál es el relato del escritor italiano donde se representa literariamente esta necesidad de crear trazos diáfanos para intentar dar forma al torbellino vivencial. La última y más completa de las respuestas de Calvino a la pregunta de los motivos de su escritura es la siguiente:

Para aprender algo que no sé. […] Lo que más me anima a escribir no es el deseo de enseñar a los demás lo que sé o creo saber sino, al contrario, la conciencia dolorosa de mi incompetencia. Por lo tanto, ¿mi primer impulso sería el de escribir para fingir una competencia que no tengo? Pero para ser capaz de fingir debo, en cualquier caso, acumular informaciones, nociones y observaciones; debo llegar a

imaginar el lento acumularse de una experiencia. Y eso sólo puedo hacerlo en la página escrita, donde espero capturar, al menos, algún rastro de un saber o de una sabiduría que en la vida apenas he rozado y que enseguida he perdido ("¿Por qué escribe usted?", en Mundo escrito y mundo no escrito, 132).

Es clara la ironía en ambas respuestas. A esta concepción del mundo como una eterna paradoja, responde el escritor italiano con una escritura exacta y límpida que empieza a ser pensada por Calvino, creo yo, a partir sobre todo de su etapa experimentalista, pero es en Palomar donde aparece claramente simbolizada esta tensa y paradójica relación entre mundo flamígero y narración cristalina.

Aquí es precisamente donde lo múltiple y lo paradójico, sin dejar de reconocerse como tales, ceden su lugar a la ligereza narrativa del escritor italiano, de tal forma que su escritura se bifurca en dos direcciones. Por un lado, está la aspiración de reducir los acontecimientos azarosos a esquemas abstractos que le permiten efectuar operaciones y demostrar teoremas. Por otro, está el esfuerzo de lenguaje por expresar el aspecto sensible de las cosas con la mayor precisión posible. Mas lo que llama la atención de Palomar es que, a diferencia de relatos como Las cosmicómicas o El barón rampante que tienen finales abiertos, el libro termina con la muerte del protagonista:

Si el tiempo ha de terminar, es posible describirlo instante por instante —piensa Palomar—, y cada instante, al describirlo, se dilata tanto que ya no se le ve fin". Decide que se pondrá a describir cada instante de su vida y mientras no lo haya descrito no volverá a pensar que está muerto. En ese momento se muere (127).

Este final es insólito en la obra calviniana; ningún otro relato cierra con la muerte explícita del protagonista de una historia, ni en el caso del agonizante barón rampante o el desinterés último por existir de Agilulfo. El deceso de Palomar deja translucir una vena

melancólica que recorre todas las narraciones de este entrañable personaje, pero sería erróneo interpretar la muerte del personaje como el deseo de la nada. Por el contrario, es una excelente metáfora sobre la aceptación del azar y del tiempo finito. Este final absoluto, del extrañamente último personaje de la narrativa calviniana publicada en vida del autor, no destruye, por tanto, el sentido de aceptar con ligereza lo paradójico y múltiple de la existencia. Marcovaldo/Calvino se despojan finalmente de muchas cargas llevadas a cuestas.

Ahora bien, el aspecto metaficcional sólo está presente en unas cuantas líneas que aparecen antes del índice del libro. Allí, el autor expone la forma en que están construidos los relatos. Por ejemplo, explica que las cifras 1, 2 y 3 que numeran los títulos del índice, "no tienen sólo un valor ordinal, sino que corresponden a tres áreas temáticas, a tres tipos de experiencia y de interrogación que, en diversas proporciones, están presente en cada parte del libro" (6).

En cuanto a la intertextualidad, pareciera que no hay relación alguna con otros textos previos que han participado en la escritura de Palomar, pero de manera sutil el diálogo intertextual se orienta a las lecturas de sus años de juventud, cuando Calvino compartía con los intelectuales de la posguerra italiana las concepciones marxistas sobre la necesaria construcción de modelo social perfecto, al grado de querer "obligar" a la realidad a tomar la forma del armonioso modelo. De ello habla en el capítulo "El modelo de modelo", donde el personaje confiesa que muy tarde comprendió que los modelos siempre buscan modelar un sistema de poder, cuya fortaleza esconde todo aquello que los poderes han decidido excluir y dejar más allá de sus confines:

Palomar, que de los poderes y contrapoderes se espera siempre lo peor, ha terminado por convencerse de que lo que cuenta realmente es lo que sucede a pesar de ellos: la forma que la sociedad va adoptando lentamente, silenciosamente, anónimamente, en los hábitos, en el modo de pensar y de hacer, en la escala de valores. Si las cosas son así, el modelo de los modelos ansiado por Palomar deberá servir para obtener modelos transparentes, diáfanos, sutiles como telas de arañas; tal vez directamente para disolver los

modelos, más aún, para disolverse (112).

El personaje pasa, entonces, de la necesidad de construir un modelo utópico e ideal, al reconocimiento de que sólo es posible, y deseable, crear un horizonte utópico etéreo, sutil, irónico, transparente, con el fin de mantener las convicciones en estado fluido. Dicho en otros términos, con este libro de pequeños relatos queda claro que las preocupaciones vitales de Calvino no sólo se fueron transformando conforme fue abandonando sus ideales marxistas, sino que la reflexión transitó al plano de relaciones humanas en el mundo contemporáneo, retomando, con cierta distancia irónica, algunos elementos de las posturas existencialistas, cuyas lecturas también formaron parte de las reflexiones vitales del escritor. A ello se debe que el señor Palomar considere que esté donde esté un conglomerado de personas en un mundo cada vez más complicado y globalizado, la sociedad estará regulada por infinidad de reglas, modelos, patrones, obligaciones, jerarquías, etcétera, que adensarán el mundo y agobiarán la existencia. Por eso la verdadera utopía que posee el don de la levedad debe realizarse en soledad, sin presencia humana. Pero, entonces, el hombre no puede aspirar a ella sino sólo desearla, imaginarla, evitando así que el género humano provoque su destrucción y se pierda la mínima posibilidad de generar un ligero impulso hacia la felicidad. Ésta es la última respuesta irónica de Italo Calvino.

6

Puds es una medida de peso igual a 16.3 kilogramos.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. Profanaciones, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Arendt, Hannah. La vida del espíritu, trad. de Ricardo Romero y Fernando Vallespin, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984.

Bajtín, Mijaíl M. Problemas de la poética de Dostoievski, trad. de Tatiana

Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

▪

. Yo también soy (Fragmentos sobre el otro), trad. de Tatiana

Bubnova, Taurus, México, 2000.

Ballart, Pere. Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

Barrios, Manuel. La voluntad de poder como amor, Ediciones del Serbal,

Barcelona, 1990.

Barthes, Roland. La muerte del autor, trad. de C. Fernández Medrano. https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf. Revisado el 15 de abril de 2018.

Benéitez Andrés, Rosa. “El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción”, en Daimon. Revista Internacional de Filosofía, núm. 67, 2016, pp. 39-55.

Benjamin, Walter. El concepto de crítica de arte en el romanticismo

alemán, Península, Barcelona, 1988.

Berkowitz, Peter. Nietzsche. La ética de un inmoralista, trad. de María Condor, Cátedra, Madrid, 2000.

Block de Behar, Lisa. Retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1994.

Booth, Wayne C. Retórica de la ironía, trad. de Jesús Fernández y Aurelio Martínez, Taurus, 1989.

Borges, Jorge Luis. “Tema del traidor y del héroe”, en Ficciones, Alianza Emecé, México, 1993, pp. 493-498.

Calvino, Italo. Colección de arena, trad. de Aurora Bernárdez, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

▪

. El camino de San Giovanni, trad. de Aurora Bernárdez, Tusquets, Barcelona, 1991.

▪

. Ermitaño en París, trad. de Ángel Sánchez Gijón, Siruela, Madrid, 1994.

▪

. Las ciudades invisibles, trad. de Aurora Bernárdez, Minotauro, Madrid, 1991.

▪

. Memorias del mundo y otras cosmicómicas, trad. de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1994.

▪

. Palomar, Mondadori Editore, Milán, 1990.

▪

. Palomar, trad. de Aurora Bernárdez. Alianza, Madrid, 1985.

▪

. Por qué leer los clásicos, trad. de Aurora Bernárdez, Tusquets,

Barcelona, 1992.

■

. Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad, trad. de Gabriela Sánchez Ferlosio, Tusquets, Barcelona, 1995.

■

. Seis propuestas para el próximo milenio, trad. de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 1992.

■

. Si una noche de invierno un viajero, trad. de Esther Benítez, Bruguera, Madrid, 1984.

Castilla Cerezo, Antonio. “El límite y la transgresión. La ironía en las primeras películas de Lars von Trier”, en Elizabeth Sánchez Garay (coord.), La sonrisa irónica. Ensayos de literatura y cine, Eón, México, 2014.

Cervantes de Saavedra, Miguel de. Don Quijote de la Mancha, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, RBA Editores, 1994.

Cortázar, Julio. La vuelta al día en ochenta mundos. Tomo I, Siglo XXI, México, 2006.

■

. Rayuela, México, Alfaguara, 2008.

Da Conceição Gloria, María, y José Antonio Hita Jiménez. “Fantasía y realidad en los relatos petersburgueses de N.V. Gógol”, en Leopoldo La Rubia de Prado (coord.), Gógol y su legado, Plaza y Valdés, México, 2003.

D’Angelo, Paolo. La estética del romanticismo, trad. de Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999.

Dällenbach, Lucien. El relato especular, Visor, Madrid, 1991.

De Rosnay, Joel (1997). “La vida”, La más bella historia del mundo, Dominique Simonnet (ed.), Andrés Bello, Santiago de Chile.

Chamberlain, Lesley. Nietzsche en Turín. Una biografía íntima, trad. de Alberto Luis Bixio, Gedisa, Barcelona, 1996.

Fernández, Macedonio. Manera de una psique sin cuerpo. Relatos. Poesía y metafísica, Tusquets, Barcelona, 2004.

Flaubert, Gustav. Bouvard y Pécuchet, trad. de Marga Latorre y Mónica Maragail, Montesinos, Barcelona, 1993.

Foucault, Michel. Arqueología del saber, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 1979.

García Gual, Carlos. "La ironía socrática", en Elizabeth Sánchez Garay (coord.), La sonrisa irónica. Ensayos de literatura y cine, Eón, México, 2014.

Genette, Gèrard. Nuevo discorso del racconto, Einaudi, Turín, 1987.

Gógol, Nikolái Vasílievich. "La nariz", en Italo Calvino, Cuentos fantásticos del siglo xix, vol. I, trad. de Julio Martínez Messanza, al cuidado del autor, Siruela, Madrid, 1995.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. "Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento", en Biblioteca virtual universal. http://www.biblioteca.org.ar/libros/154929.pdf. Consultado el 8 de julio de 2018.

Held, Klaus. Ética y política en perspectiva fenomenológica, trad. de Irene Breuer, Guillermo Hoyos Vázquez, Natalia Petrillo y otros, Siglo del Hombre Editores, Universidad Católica de Colombia, Bogotá, 2012.

Hernández, Felisberto. Narraciones incompletas, Siruela, Madrid, 1990.

Ishiguro, Kazuo. Los inconsolables, trad. de Jesús Zulaika Goicoechea, Anagrama, Barcelona, 2006.

Izuzquiza, Ignacio. Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro, Anthropos, Barcelona, 2004.

Jauss, hans Robert. Las transformaciones de lo moderno. Estudios

sobre las etapas de la modernidad estética, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1995.

Kristeva, Julia. Semiótica I, Fundamentos, Madrid, 1978.

Kundera, Milan. El arte de la novela, trad. de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Tusquets, Barcelona, 2004.

▪

. La insoportable levedad del ser, trad. de Fernando Valenzuela, Tusquets, México, 2005.

▪

. Los testamentos traicionados, trad. de Beatriz de Moura, Hybris, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994.

Magris, Claudio. El anillo de Clarisse, trad. de Pilar Esthelrich, Península, Barcelona, 1990.

Martínez Bonati, Félix. El Quijote y la poética de la novela, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.

Méndez Baiges, María Teresa. La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992.

Meyer-Minnemann, Klaus. “Narración paradójica y construcción de lo fantástico en los cuentos de Julio Cortázar”, en Nueva revista de filología hispánica, núm. 1, pp. 215-240.

Mora García, José Luis. “Filosofía y literatura. Elogio prudente de la multiplicidad”, en Hybris, Revista de filosofía, vol, 8, núm. especial “El mestizaje imposible”, septiembre de 2017, pp. 47-80.

Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

▪

. Ecce hommo, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

▪

. El nacimiento de la tragedia, trad. de Andrés Sánchez Pascual,

Alianza Editorial, Madrid, 1989.

■

. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, en Nietzsche, edición de Joan B. Linares Chover, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Nisbet, Robert, Historia de la idea de progreso, trad. de Enrique Hegewicz, Gedisa, Barcelona,1998.

Ochos Santos, Miguel Gabriel (coord.), Mito, filosofía y literatura en la modernidad, Plaza y Valdés, México, 2003.

Oliva Abarca, Jesús Eduardo. “Si una noche de invierno un viajero: la aventura metaficcional”, en Sánchez Garay, Elizabeth (coord.), Italo Calvino. El laberinto de la levedad, Juan Pablos Editores, México, 2014.

Paúl Liessmann, Konrad. Filosofía del arte moderno, Herder, Barcelona, 2006.

Peijado, Jódar. Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos xx y xxi. https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/128346/1/DLEH_JódarPeinadoMP_Metateatroespañol.pdf Consultado el 10 de junio de 2018.

Platón. Diálogos I. Apología, trad. y notas de Julio Calonge, Emlio Lledó y Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 2008.

Pouliquen, Hélène. “De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estéteica sociológica”, en http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n31/0121-8530-laplb-31-00014.pdf).

Prete, Antonio. “Palomar o la vertigine della misura”, en Nuova Corrente: Italo Calvino/2, núm. 100, Tilgher-Genova, 1987.

Rella, Franco. El silencio y las palabras, trad. de Andrea Fuentes Marcel, Paidós, Barcelona, 1992.

■

. Metamorfosis. Imágenes del pensamiento, trad. de Joaquín Jordá, Esapa Calpe, Madrid, 1989.

Robbe-Grillet, Alan. La casa de citas, trad. de Josep Escué, Anagrama, Barcelona, 1990.

Sánchez Garay, Elizabeth. Cándido o un sueño en tierra. De Voltaire a Leonardo Sciascia, Plaza y Valdés, México, 2003.

■

. Ironía. Arte y Pensamiento, Plaza y Valdés, México, 2010.

■

. Italo Calvino. Voluntad e ironía, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

■

. (coord.). La sonrisa irónica. Ensayos de literatura y cine, Eón, México, 2014.

■

. (coord.). Vanguardias y neovanguardias artísticas. Un balance de fin de siglo, Plaza y Valdés, México, 2003.

Sánchez Meca, Diego. El nihilismo, Editorial Síntesis, Madrid, 2004.

Schlegel, Friedrich von. “Fragmentos de Lyceium”, en Fragmentos para una teoría romántica del arte, Novalis, Schiller y Schlegel, Javier Arnaldo (ed.), Madrid, Tecnos, 1987.

Schoentjes, Pierre, La poética de la ironía, trad. de Dolores Mascarell, Cátedra, Madrid, 2003.

Tabucchi, Antonio. Réquiem, trad. del portugués de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira, Anagrama, Barcelona, 1994.

Valéry, Paul. Teoría poética y estética, trad. de Carmen Santos, colección La balsa de la Medusa, dirigida por Valeriano Bozal, Visor, Madrid, 1990.

Voltaire. Cándido, trad. de Elena Diego, Cátedra, Madrid, 1985.

El prisma irónico. Atributos de la narración irónica coordinado de Elizabeth Sánchez Garay, publicado por Colofón.

Después de dos décadas de analizar la ironía literaria en escritores europeos como Voltaire, Italo Calvino, Milan Kundera, Virginia Woolf, Gustave Flaubert, Leonardo Sciacia o Dino Buzzati, así como en autores latinoamericanos como Juan Rulfo, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa o Mario Bellatin, la autora expone en este libro los rasgos que, desde su perspectiva, comparten las narrativas irónicas modernas y, sobre todo, contemporáneas.

Paradoja, levedad, multiplicidad, desvelo del artificio e intertextualidad son las cualidades que se analizan a lo largo del texto y, sobre todo, en tres relatos irónicos escritos en diferentes tiempos y latitudes. Estos son: La nariz de Gógol, Tema del traidor y del héroe de Jorge Luis Borges y Palomar de Italo Calvino.

Así, alejada de la concepción retórica del concepto, y más cercana a la definición romántica de la noción como conciencia y forma de la paradoja, la tesis aquí expuesta concibe que la ironía, con sus atributos, es sobre todo una figura del pensamiento empleada para dar cuenta de la complejidad y ambigüedad del mundo, la cual tiende a estar presente en narraciones experimentales o con diversos niveles de interpretación.

COLOFÓN